

Å VÆRE DOBBEL

UMIDDELBART LIV OG LITTERÆR DISTANSE I
INGEBORG BACHMANNS *MALINA*

GRETE STUEVOLD DANIELSEN

Hovedoppgave i allmenn litteraturvitenskap ved
Institutt for litteratur, områdestudier og europeiske språk
Humanistisk fakultet
Universitetet i Oslo, våren 2007
Veileder: Irene Iversen

SAMMENDRAG

Avhandlingen tar for seg *Malina* (1971) av Ingeborg Bachmann, en av de fremste østerrikske forfattere i etterkrigstiden. I romanen er jegets opplevelse av seg selv som dobbel sentral. Selve verkets struktur gjenspeiler denne dobbeltheten i komposisjon, narrasjon og tematikk. Den kommer til uttrykk som en motsetning mellom umiddelbart liv og litterær distanse i form av en veksling mellom en dramatisk fremstillingsform og jegfortellerens monologiske fortellermåte, men også i spenningen mellom det fortellende og det fortalte jeget. Selve narrasjonen både åpner for og motarbeider en tolkning av fortellingen som jegets indre drama, og romanen som hele leker med egen fiksjonalitet.

Jeget skriver seg frem som dobbel mellom mennene Ivan og Malina. Hun får sin virkelige og fysiske side bekreftet av Ivan, og tillegger Malina sine egne rasjonelle sider. Mennene fremstår både som egne personer og som jegets fantasifostre, og hun insisterer på deres forskjellighet og at de utelukker hverandre. Jeget lever slik sett i en spenning mellom "Ivanliv" og "Malinafelt", mellom to måter å leve og å forholde seg til verden på. Men for jeget er begge disse "livene" isolert sett dødelige, for hun trenger dem begge: "[I]ch brauche mein Doppelleben, mein Ivanleben und mein Malinafeld" (Bachmann 1971, 299). Av Ivan får jeget et språk som dekker virkeligheten og en tilgang til en gripbar og begripelig verden. Samtidig blir det klart at hun i hans verden er redusert til rolle, og at hans én til én-forhold mellom ord og ting, reduserer og låser virkeligheten.

Jegets vending til Malina innebærer en utforskning av hva som ligger bak ordene og en konfrontasjon med en "fortiet erindring". Sammen fører de en analytisk dialog hvor målet er jegets innsikt i hva som har bestemt hennes situasjon. Veien til erkjennelse har form av en reproduserende drømmebearbeidelse, en anskueliggjøring hvor jeget gjentatte ganger blir myrdet av "min far". Jeget klarer etter hvert å identifisere ham, og hun innser at det kun finnes en "evig krig". Erkjennelsene fører til jegets avvisning av umiddelbarhet til fordel for et distansert og mediert forhold til eget liv og egen historie.

Når det blir konstatert et mord i siste setning, er det snakk om et mord på jegets erfarende og deltagende side, en endelig avvisning av levende liv til fordel for stilisert og bearbeidet virkelighet, litteratur. For også Malinas måte å leve på dreper jeget, samtalene med ham mangler forbindelse til den umiddelbare verden og jegets kroppslige uttrykk blir negert. Etter å ha gitt ham oppgaven med å forvalte hennes liv litterært, blir hun av en distansert og upersonlig forteller objektivert til et "es". Og fordi denne siste setningen er ytret av en annen forteller, får mordkonklusjonen også konsekvenser for hele den forutgående *fortellingen*. Den kan leses som en litterarisering av det fortellende jeget.

Selv om dobbeltheten langt på vei er hennes egen konstruksjon, avslører hun gjennom innskutte tekstbiter, blant annet en legende og korte fragment, at hun ønsker en forening av sine sider. Hun ser forbi de to mennene som målestokk for kropp og rasjonalitet. Og hun antyder et språk som er noe annet enn de språkene Ivan og Malina gir henne, et språk som gjør det mulig å uttrykke den kvinnelige erfaringen og som gjenoppretter "kvinnens kjønns poesi".

Men fordi jeget innser at det ikke finnes fred, bare "den evige krig", forstår hun at hennes sider ikke er forenelige. For krigen finnes også i henne selv, mellom hennes kvinnelige erfarende og mannlige rasjonelle side. Romanen slutter med at jeget resignerer og opplever at den mannlige rasjonaliteten seirer over den kvinnelige erfaringen – og drapsvåpenet er språket. Og fordi "min far" både er å forstå som en anskueliggjøring av Ivanforholdets fremtid og samtidig en kroppsliggjøring av samfunnsstrukturene, er Ivans nedlatende oppførsel, hans forsøk på å redusere jeget til rolle, ikke et enkeltfenomen i et samfunn hvor "alle menn er syke" og hvor jeget selv er "inneforstått". Hun bidrar selv til å opprettholde det system som gjennom språket innrammer og bestemmer kvinner ved å tre inn i de roller som forventes av henne. Fragmentene forstummer, og derved forsvinner også det nye språket.

Det ligger en kjønnesspesifikk forventning til egenskaper som mannlige og kvinnelige til grunn for romanen, noe som bidrar til å opprettholde og å sementere kjønnsstereotypiene. Fordi jeget lar menn garantere hennes fysiske side og representere hennes rasjonelle side, skriver hun seg inn i en tradisjonell, kjønnet begjærstruktur hvor mannen fremstår som potent og kvinnen som hans objekt, og inn i en forestilling om rasjonaliteten som mannlig og som noe som skiller seg fra det kvinnelig emosjonelle.

Avhandlingen åpner med en kort innføring i det skjønnlitterære forfatterskapet og i Bachmanns litteratur- og språksyn. Her ser jeg på forfatterens uttalte poetikk og på sentrale deler av resepsjonen av forfatterskapet. Deretter tar jeg for meg romanen som en del av en større (ikke ferdigstilt) *Todesarten*-syklus, et romankompleks som fra forfatterens side var ment å skildre hvordan den vestlig kultur dreper kvinner.

FORORD

Jeg har tenkt på Ingeborg Bachmann i snart ti år. Fremdeles dukker vendinger fra diktet "Reklame", det første diktet jeg leste av henne, opp i tankene mine. For disse to stemmene som skrives frem og mot hverandre – den ene preget av en dyp eksistensiell angst, den andre messende, suggererende – før den ene forstummer og erstattes av en blanklinje, gjorde et sterkt inntrykk på meg, og gjør det fremdeles. Siden har jeg ikke helt klart å slippe Ingeborg Bachmann og hennes litteratur. I første omgang førte det til en mellomfagsoppgave om "Språk og identitet i Ingeborg Bachmanns 'Simultan'", før jeg nå avslutter med et arbeid om romanen *Malina*.

For møtet med Ingeborg Bachmann i en forelesningssal på Blindern var òg et møte med en sagnomsust forfatterinne, en litteraturdiva, en elsket lyriker uten sidestykke i etterkrigstidens tyskspråklige litteratur. Men fordi hun også øyeblikkelig ble forbundet med en tragisk skjebne, et mystisk dødsfall i en brann ikke ulikt hennes egne skjønnlitterære skildringer, ble hun umiddelbart stående som en gåte for meg. I dag forekommer hun meg som en personifisering av selve abivalensen mellom berømmelse og tragedie, livet og litteraturen, livsbejelsen og lengselen etter død.

Min opprinnelige nysgjerrighet hva gjaldt *personen* Bachmann er holdt i bakgrunnen i disse arbeidene. Hennes nesten dikteriske historie står i dag igjen kun som en åpning mot hennes litterære univers og mot en roman hvor en kvinne tenker frem sin egen mannlige, drepende side. Og likevel, jeg kan ikke helt slippe *kvinnen* Bachmann av syne og hennes sterke poetiske engasjement i en mannsdominert kultur.

Takk til gutta mine Knut og Markus som snart har ventet lenge nok og til Mamma og Håkon som stiller opp. Takk til flittige korrekturlesere for god hjelp i innspurten, til Irene Iversen som ikke gir opp og alltid har tid – og til Benedicte som alltid er interessert.

"Und wenn man das Ganze überhaupt eine Autobiographie nennen könnte, dann ist es sicher keine in diesem herkömmlichen Sinn, weil da keine Geschichte erzählt wird, weder von dieser Frau noch von diesem Mann, noch von ihren Doppelgänger. Wenn man so will, ist es ein geistiger Prozeß, der stattfindet, aber auch noch ein ganz anderer. [...] Denn, was meint man eigentlich damit, die ganze Gesellschaft beschreiben, die Bewußtseinslage in einer Zeit? Das heißt doch nicht, daß man die Sätze nachspricht, die diese Gesellschaft spricht, sondern sie muß sich anders zeigen. Und sie muß sich radikal anders zeigen, denn sonst wird man nie wissen, was unsere Zeit war. Und die Krankheit, die Folter darin, und die Krankheit der Welt, und die Krankheit dieser Person, ist die Krankheit unserer Zeit für mich. Und wenn man das nicht so sehen kann, dann ist mein Buch verfehlt. Aber wenn es doch darin zu sehen ist, dann vielleicht nicht."

Ingeborg Bachmann i et intervju med Dieter Zilligen 22. mars 1971

INNHold

SAMMENDRAG	ii
FORORD	iv
INNHold	vi
I. INNLEDNING	1
En tredje vei	1
Språk og identitet	4
Litteraturdiva, fallen lyriker og feministisk ikon	5
Avhandlingen	9
II. MØNSTRE AV FORDOBLING	11
Kompositorisk flettverk	11
Liv	13
Drøm	16
Refleksjon	17
Fortellende og erfarende jeg	19
Flere fortellere	22
Indre drama	24
III. IVAN	28
Virkelighet	28
Kjærlighet	37
Et språk som dekker virkeligheten	39
Bevegelse mot en slutt	44
IV. MALINA	54
Tilblivelse	56
Dobbeltgjenger i Wien	59
Divergerende verden	62
Dobbel Malina	64
Erindring og erkjennelse	65
Dramatisk utvikling	68
V. JEG	73
Identitet	74
Dobbelt jeg	78
Utopisk drøm	79
Marerittaktig prosess	88
Mord	96
VI. AVSLUTNING	101
LITTERATUR	102

I. INNLEDNING

Malina (1971) var den eneste romanen den østerrikske forfatteren Ingeborg Bachmann rakk å fullføre. Den var imidlertid ment som en ouverture til en større romansyklus, "für mich eine einzige große Studie aller möglichen Todesarten, ein Kompendium, ein Maluale" (Bachmann 1983, 66). Et bredt anlagt verk om hvordan vestlig kultur dreper kvinner, om verden som "der allergrößte Mordschauplatz" og om fascismen som "fängt an in Beziehungen zwischen Menschen" (Bachmann 1983, 144). Todesarten-verkene skulle anskueliggjøre hva som skjer i fredstiden, at alle kvinner blir myrdet, men at det skjules. I følge Lücke fortellinger som tematiserer "das Verschwinden der Frau aus der Geschichte, aus der Sprache, aus der Literatur." (Lücke 1993, 19)

I *Malina* forenes temaene kjærlighet, språk og grenser, samtidig som en ny form for "samfunnsengasjert" litteratur utforskes. Hovedpersonen i romanen er en kvinne som "liebt so außerordentlich, daß dem auf der anderen Seite nichts entsprechen kann" (Bachmann 1997a, 109), men som pleier et forhold til en mann som anser henne som en tilfeldig episode og som behandler henne dårlig. Samtidig lever hun sammen med Malina, en utspaltning av visse sider ved henne selv kroppsliggjort i en mannsfigur. Hennes forhold til disse mennene og hennes måte å forholde seg til verden på, endres gjennom fortellingen. Jeget omtaler seg som dobbel, som delt mellom et "Ivanliv" og et "Malinafelt", og opplever at de to ulike måtene å forholde seg til verden på for henne er uforenelige. Hun skriver mennene opp mot hverandre og lar dem fungere som kontraster, og fordi mennene kan leses som sider ved jeget selv, fremstår hun selv som dypt splittet. I romanen anskueliggjøres fascismens utbredelse i fredstid, både som daglig "fascisme mellom kjønnene" og gjennom en bearbeidelse av kollektive erfaringer i jegfortellerens drømmer. Men fascismen finnes også i jeget selv og kommer til uttrykk gjennom en kamp mellom hennes mannlige og kvinnelige side. I romanen kommer det også til syne i hvilken grad fascismen fremdeles er levende i språket, for til hver av mennene knytter hun hvert sitt språk. Til Ivan et språk som dekker virkeligheten, til Malina en dypere forklaring av ordene, en utforskning av hva som ligger bak språket. Begge språk som skal vise seg å være dødelige for det kvinnelige jeget.

En tredje vei

Ingeborg Bachmann ble født i 1926 og vokste opp i Kärnten, i et grenseområde mellom Østerrike, Slovenia og Italia. Hun beskrev selv dette stedet som et område med dobbel tilhørighet, som "et stykke av et lite realisert Østerrike, en verden hvor det tales mange språk og hvor det går mange grenser" (Bachmann 1997a, 19). Grensefølelsen er også betegnede

for hennes forhold til Wien, byen hun i 1952 omtalte om sitt annet "hjem ved grensen". For henne var Wien en by "mellom øst og vest, mellom en stor fortid og en dunkel fremtid" (Bachmann 1997a, 18).

Det er spesielt refleksjoner omkring språkets grenser som skal prege Ingeborg Bachmanns litterære produksjon og filosofiske utdannelse. I 1949 avsluttet hun sitt doktorarbeid med avhandlingen *Die kritische Aufnahme der Existentialphilosophie Martin Heideggers* hvor hun skrev seg opp mot "die Erkenntnismethode Heideggers" (Bartsch 1988) og den "Verführung [...] wieder zum deutschen Irrationaldenken" hun så i hans filosofi. I arbeidet angriper hun den rene filosofiens tro på at den kan utsi noe om virkeligheten, og skriver seg inn mot Wittgensteins språkfilosofi og hans sentens "Wovon man nicht Sprechen kann, darüber muß man Schweigen" (Wittgenstein, sitert etter Bachmann 1983, 136). Hos Wittgenstein så hun et forsøk på å fullføre filosofien i taushet, "et absurd forsøk" ifølge Bachmann, likevel "det eneste legitime for ham etter at han klart hadde fremlagt alt som kunne sies, alt det tenkelige som det utenkelige begrenser innenfra og som dermed peker på det usigelige" (Bachmann 1997a, 29). I et essay fra 1953 forklarte hun at "De eneste setningene som er meningsfulle og utsier noe, er erfaringssetninger – altså setninger som er relatert til virkelighetens saksforhold." (Bachmann 1997a, 33)

Som Wittgenstein var hun opptatt av språkets grenser og det som måtte ligge utenfor det usigelige, og for Bachmann er det nettopp litteraturen, gjennom et nytt poetisk språk, som kan utsi det filosofien ikke makter (Bachmann 1980). I Frankfurter Vorlesungen, omtalt som "die Quintessenz ihrer ästhetischen Grundüberzeugungen, ihre Sprachmoral" (Koschel og Widenbaum 1980), la hun vekt på erfaringens plass i den litterære skapelsesprosessen, og litteraturen som uløselig knyttet til omverdenen. Forholdet mellom språk og virkelighet utkrystalliserte seg tidlig som en grunnstein i den Bachmannske diktning. Språket i seg selv skal ikke være nytt og ikke gi ny og umiddelbar erkjennelse, men det skal hjelpe menneskene til en ny omgang med verden.

I et intervju i 1955 fortalte Bachmann at det kun er én anstrengelse som er viktig når en skriver: Den språklige. Og i et senere intervju fra 1971 hevdet hun at en slik anstrengelse konkret innebærer at forfatteren ikke benytter seg av "der vorgefundenen Sprache, also der Phrasen", men "muß sie zerschreiben" (Bachmann 1983, 84). Det nye språket hun ønsket seg fra litteraturen skal forårsake "ein moralischer, erkenntnishafter Rück" (Bachmann 1980, 16) i møte med virkeligheten. Det vil si at språket skal gi en ny erfaring, en ny erkjennelse av verden. Hun søkte en poesi "scharf von Erkenntnis und bitter von Sehnsucht [...] um an den

Schlaf der menschen rühren zu können". For vi sover, mente hun, i frykt for "uns und unsere Welt Wahrnehmen zu müssen" (Bachmann 1980, 21).

Bachmann ytret en skepsis mot kategoriene engasjert litteratur og l'art pour l'art, og ville ikke la seg klassifisere i noen av dem. Hun ville det tredje, hun vil gjendefinere virkeligheten som vitenskapen har gjort til sin. Men hun så samtidig at fortroligheten mellom jeg, språk og ting var "schwer erschüttert" (Bachmann 1980, 12), og preget av sosiale og politiske konflikter. Fordi hun mente konfliktene "münden für den Schriftsteller in den Konflikt mit der Sprache" (Bachmann 1980, 14) er det nettopp forholdet mellom virkelighet og språk, det vil si selve fremstillingsproblemet i litteraturen, som opptar henne.

Gjennom et nytt poetisk språk forsøker Bachmann å nærme seg det uutsigelige, samtidig som hun vil "utfordre det hun kaller dagliglivets og ikke minst kommersialismens og reklamens trivielle 'dårlige' språk" (Dahl, 1997b). Men det hefter mer ved Bachmanns utforskning av det trivielle språket og grensene for hva en kan utsi. Etter krigen bestrebet tyskspråklige forfattere seg på å skrive seg ut fra et språklig "Stunde Null". Forfattere så det som sin forpliktelse å gi tyskerne deres tapte språk tilbake (Schröder m.fl 1995), ord for ord:

Ikke engang språket kunne brukes mer; naziårene hadde gjort det urent. Det måtte først børstes av, ord for ord. Hvert 'og', hvert adjektiv makte til forsiktighet. Det nye språket som oppstod var ikke vakkert. Det virket andpustent og nakent. (Schnurre, sitert etter Verdens litteraturhistorie 1982, bd 12, 146)

Christa Wolf karakteriserer denne språklige og litterære prosessen for en individuell og samfunnsmessig emansipasjonsprosess med generasjonsovergripende dimensjon (Schröder m.fl 1995). For etter nazismen var det ved det tyske språk festet de utenkeligste uhyrligheter; fascismen og nazifortiden var fremdeles levende i språket. Og det er i dette litterære klima Bachmann får sitt litterære gjennombrudd, i en tid hvor selve fundamentet, språket, var blitt usikkert. I en tid hvor Gruppe 47, en samling tyskspråklige forfattere, har den klare politiske målsetning å bidra til en antifascistisk, sunn tysk bevissthet, og skriver "Trümmer-" og "Kahlschlagliteratur"¹ som en reaksjon på nasjonalsosialismens misbruk av det skjønne, poetiske språket.

¹ "Kahlschlagliteratur" var et utslag av skepsisen rettet mot ideologiens korrumperte språk. Innholdsmessig er denne litteraturen kjennetegnet av presise iakttagelser, konkret benevning og krav om sannhet, formidlet i en knapp og nøktern stil. "Trümmerliteratur" skulle fremstille etterkrigsvirkeligheten og beskjeftiget seg med temaer som ruiner, skyld, fangenskap, hjemkomst og død. (wissen.de)

Språk og identitet

I Ingeborg Bachmanns verk er språktematikken tett knyttet til en grunnleggende identitetsproblematikk. Særlig i hennes senere prosa er kvinners identitet i et samfunn og en kultur bestemt og dominert av menn et sentralt tema, noe som allerede blir antydnet i den tidlige lyrikken.

Det litterære forfatterskapet omfatter de to lyrikksamlingene *Die Gestundete Zeit* (1953) og *Anrufung des großen Bären* (1957), hørespillene *Ein Geschäft mit Träumen* (1952), *Die Zikaden* (1955), *Das gestorbene Land* (1956) og *Der Gute Gott von Manhattan* (1958), librettoer til to operaer av Hans Werner Henze, novellesamlingene *Das dreißigste Jahr* (1961) og *Simultan* (1972) og romanen *Malina* (1971). Videre finnes en rekke posthume utgivelser av uferdige tekster, brev og dikt. Bachmann forfattet i tillegg en avhandling i filosofi, samt en rekke taler, forelesninger om poetikk og flere essays.

I lyrikken utgitt på 50-tallet, skriver Bachmann seg ut av det språklige nullpunktet og inn i en modernistisk tradisjon. Hun har helt fra debuten en tydelig estetisk-politisk agenda. I en takketale holdt i 1959, "Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar", beskrev hun forfatterens anliggende som rettet mot utopien:

[I]nnenfor grensene har vi blikket rettet mot det fullkomne, det umulige, det uoppnåelige, det være seg i kjærligheten, friheten eller i enhver ren størrelse. I motsetningen mellom det mulige og det umulige utvider vi våre muligheter. Det avgjørende er at vi frembringer dette spenningsfeltet vi vokser på; at vi orienterer oss mot et mål som riktignok fjerner seg igjen når vi nærmer oss det. (Bachmann 1997a, 16)

I diktene undersøker Bachmann jegets fangenskap innen menneskelige forhold,² hun tematiserer kjærlighet, utopi og grenseoverskridelse, og gir uttrykk for sitt "paniske syn på tiden som en forfalls- og nedgangstid like før oppløsningen" (Verdens litteraturhistorie 1982, bd 12, 202). På 50-tallet ble Bachmann oppfattet å bryte inn i "Kahlschlag-" eller "Trümmerliteraturen" med intellektuell skarphet og følelsesuttrykk. Hun ble sagt å igjen utvide de poetiske mulighetene innen et litterært klima preget av språklig askese (Bartsch 1988) og Adornos ord om umuligheten av å skrive etter Auschwitz (Wessel 2002). Sammen med Celan og Aichinger ble hun slik hevdet å markere et vendepunkt i Gruppe 47.

Minnene om krigens politiske og sosiale katastrofer blir gradvis fortrent i den kollektive bevissthet. Men for Bachmann ble temaet stadig viktigere. I opposisjon til andre

² Diktene Bachmann gir ut på 50-tallet kretser i følge Dahl "innholdsmessig om jegets fangenskap innenfor ulike former for menneskelige forhold og forsøk på å komme fri." (Dahl 1997a, 8)

forfattere på 60-tallet så hun nødvendigheten av historiefortellingen som et forsvar mot kollektiv fortrenkning og glemsel. Hun slipper ikke fascismen av syne, og mener den lever videre i språket. I hverdagslige situasjoner ser hun "die Keime für all das, was die großen Taten und die großen Untaten sind" (Bachmann 1983, 116). Forfatterens viktigste oppgave er for Bachmann å gjøre historien levende og sørge for leserens erkjennelsesmessige rykk, å fremstille smerten, "ta den som sannhet, og for at vi skal se, må [forfatteren] gjøre den sann på ny" (Bachmann 1997a, 14).

Litteraturdiva, fallen lyriker og feministisk ikon

Bachmann hadde tidlig etablert seg som en banebrytende og språkbevisst lyriker. Etter debuten i Gruppe 47 ble hun ansett som en selvskreven del av den tyske litterære offentlighet og oppfattet som en auratisk lyriker (Bartsch 1988). Hun kombinerer modernismens formspråk med "klassisk klangbunn" (Dahl 1997b, 8) og samtidige kritikere skapte et bilde av henne som møtte æraens politiske behov (Hotz, se Lennox 1993). Hun ble tildelt Gruppe 47s pris (1953) og "der Große Österreichische Staatspreis" (1968).

I 1961 ga Bachmann ut sin første novellesamling, *Das dreißigste Jahr*.³ Med overgangen fra lyrikk til prosa, en overgang hun fire år tidligere hadde omtalt som et forsøk på å finne en egen vei (Bachmann 1983), skuffet hun store deler av sitt publikum.⁴ Det nye genrealget sammenfalt med en dyptgripende endring i den tysk-østerrikske offentlighet, med store konsekvenser for publikums forventning til hva litteratur skulle være. Etter den første gjenoppbyggingsfase etter krigen, hvor trusselen om tilintetgjørelse og tilværelsens meningsløshet preget det åndelige klima (Jansen, 1982), fulgte de politiske 60- og 70-årene, med en sterkere polarisering mellom politiske fløyer. Litteraturen ble forventet å fremstille samfunnsproblem. En trend var den nye antisubjektivismen, som ifølge Bartsch (1988) enten kom til uttrykk som eksperimentell litteratur (Jandl, Heißenbüttel og den tidlige Handke) eller realistisk samfunnsmessig "Bestandsaufnahme" (Walser, Grass, Johnson). *Das dreißigste Jahr* passer ikke inn i noen av de gitte kategoriene, den blir hevdet å mangle realitetsforankring og å være skrevet i et språk som ikke tilsvarer den forventede realismen. I dette litterære klima ble Bachmanns prosa avfeid som "privat", samtidig som det samfunnskritiske element som ligger i verkene ble oversett, da det ble trukket et tydelig skille mellom politisk og privat (Bail, 1984). Forfatterens prosa ble avfeid som individualistisk,

³ Det er verd å merke seg at hun tildeles en kritikerpris for denne novellesamlingen.

⁴ Bartsch (1988) beskriver samtidens syn på forfatteren med vekt på forholdet mellom verk og samfunn. Betegnende er de mellomtitler han benytter for å beskrive samtidens syn på Bachmann. Debuten er beskrevet under "Die auratische Lyrikerin", mens gjennomgangen av overgangen til prosa tituleres "Ablehnung der 'gefallenen Lyrikerin'".

eksistensialistisk og apolitisk, og Bachmann selv mistet statusen som "first lady" (Dahl 1997a) og "litteraturdiva" (Wessel 2002).

Kritikernes mottagelse av *Malina* utgjorde nådestøtet for Bachmanns litterære anerkjennelse i hennes samtid. Romanen ble lansert som en gåtefull mordhistorie og oppnådde umiddelbart høye salgstall. Denne første populariteten kan ifølge Lennox skyldes det "Tendenzwende" som hadde funnet sted i tysk litteratur, og som snart skulle lede til den "nye subjektiviteten". Eller den kan skyldes den nye "kvinnelige bølge" (Kraus, se Lennox 1993), som åpner for en lesning av *Malina* som en del av en borgerlig litterær tradisjon hvor tradisjonelle, kjønns spesifikk forventninger bekreftes. Det vil si som en del av en romantradisjon hvor menn og kvinner fremstår som "polar opposites" og hvor "woman's concern is the private realm and emotional life, women are consumed by their love for men, men mistreat and abandon women, and women suffer." (Lennox 1993, 81)

Kritikerne var nærmest enstemmige i sin dom: *Malina* er gammeldags, som en anakronisme, den befatter seg kun med det indre og avviser virkeligheten – den er et verk på grensen til det trivielle (Bartsch 1988). Kritikere flest så verken de politiske eller estetiske dimensjonene, og en rekke kritikere glemte romankonteksten og så ytringene i romanen som Bachmanns egne.⁵ I *Ingeborg Bachmann – Das Werk* tar Höller for seg hvordan den tidlige kritikken anklaget romanen for å ikke ha noe å gjøre "mit der geschichtlichen Realität" (Höller 1987, 225), og at kritikere "suchten [...] in den niederen Regionen des Trivialen oder in den elitären Höhen der schönen Seelen" (225), da romanens samfunnsperspektiv syntes å mangle. Manglende samfunnsperspektiv var for skjellsord å regne ved inngangen til de politiske 70-årene. I en anmeldelse i Die Zeit i april 1971 kalte Hartung romanen for et sjeledrama innenfor den rene subjektivitetens og inderlighetens ramme, en tilbaketrekning fra verden til det fortalte og fortellende subjektets indre (Dahl, 1997b). Blöcker kalte romanen "pretenziöse Seelen-Exhibitionismus", Blatt skrev at den har lite til felles med det som kalles tradisjonell samfunnskritikk, "da all das, was nicht in unmittelbaren Bezug zur eigenen Innerlichkeit steht, mit Unmut registriert oder als Störung empfunden wird" og Heißenbüttel konkluderte: "dies ist nur noch einmal, und ich hoffe, zum letzten Mal, die Geschichte einer schönen Seele" (Bail 1984). For også lest som sjeledrama kom *Malina* dårlig ut og ble karakterisert som triviell og klisjéfylt (Höller 1987). Som Bail påpeker, mente enkelte at *Malina* sto i et motsetningsforhold til tidens konkrete lyrikk og dokumentasjonslitteratur, og "sei unter 'Innerlichkeitsliteratur' einzuordnen" (Bail 1984, 2).

⁵ Resepsjonen har hele tiden vært sterkt knyttet til personen Ingeborg Bachmann, til "die Weiblichkeit der Dichterin und ihr Sterben". (Neumann, sitert etter Bartsch, 3)

Atzler sammenfatter den tidlige *Malina*-resepsjonen og påpeker at kritikk og litterære essays på begynnelsen av 70-tallet er kjennetegnet av manglende saklighet, vulgær-biografiske og vulgær-sosiologiske tolkninger, manglende oppmersomhet for den kvinnelige diskurs som konstituerer romanen og en undervurdering av estetisk kvalitet og egenart (Lücke 1993). Selv hadde Bachmann allerede i 1955 avvist diskusjonen mellom "littérature pure und littérature engagée" som gammeldags (Bachmann 1983, 11), og i et intervju i forbindelse med utgivelsen av *Malina* svarte hun kritikken rettet mot romanens manglende realistiske språk:

Denn was meint man eigentlich damit, die ganze Gesellschaft beschreiben, die Bewußtseinslage in einer Zeit? Das heißt doch nicht, daß man die Sätze nachspricht, die die Gesellschaft spricht, sondern sie muß sich anders zeigen. Und sie muß sich radikal anders zeigen, den sonst wird man nie wissen, was unsere Zeit war. (Bachmann 1983, 71)

Meyer var en av få kritikere som ikke falt for den "fatale[] Dichotomie" (Bail 1984) mellom personlig og privat. Han hevdet at *Malina* for handlet om

das alte Grundthema: Unvereinbarkeit von heutiger Gesellschaft mit dem, was die deutsche Klassik unter 'harmonische Entfaltung einer Person' verstehen wollte. Alle Verwirklichungsversuche des Ich scheitern gerade an den Verhältnissen, die solche erfüllte Augenblicke verhindern müssen (Bail 1984, 3)

Springer var en annen som langt på vei så det samfunnsmessige aspektet, men han kritiserte likevel *Malina* for manglende *eksplisitt* sosial kritikk og motstand fordi forfatteren ikke evnet å vise hvordan den kvinnelige figurens lidelser er forankret i det borgerlige samfunn hun tilhører. For hvilke samfunnsmessige implikasjoner har en tekst som viser frem jegets skjebne som uungåelig? (Lennox 1993)

Kjønnsproblematikken ble ikke fullstendig oversett i den tidlige resepsjonen, men den ble for det meste nevnt i forbifarten, og nesten bare i forbindelse med det de anså som jegets polemikk mot mennene (Bail 1984). Golisch (1997) hevder at noe av grunnen er at det problematiske forholdet mellom kjønnene i 1971 ennå ikke var et tema i offentlig debatt. Kritikerne ble for alvor bevisst kjønnsdimensjonen i verkene ved den posthume utgivelsen av Bachmanns samlede verk i 1978. Bartsch (1988) kaller dette et vendepunkt i Bachmannresepsjonen, som i tråd med den "nye subjektiviteten" åpner for hengivelse til sanselige inntrykk og estetiske opplevelser, og en alvorlig tilnærming til individuell, lidelsesfylt erfaring. Han ser en endring i bildet av forfatteren alt ved utgivelsen av *Simultan* i

1972, hvor han mener en politisk klimaendring medfører en vending mot det private og derved en resignert aksept av forfatterens politiske engasjement.

Summerfield argumenterte i 1976 for at skillet mellom subjekt og objekt, indre og ytre verden, kropp og sjel ikke er gangbart i *Malina*, og er en av de som innleder den nye bølgen innen Bachmann-forskningen. (Bail 1984) I tiden som følger blir Bachmann berømmet for å ha virkeliggjort en kvinnelig diskurs (Dahl, 1997b), for å ha gitt det utestengte (kvinnen) en stemme (Weigel, se Golisch 1997) og for å ta opp temaet kvinne og forfatter i et mannsdominert samfunn. Bachmann blir gjort til representant for den litteratur som tillater "female otherness to speak" fra det 70-tall som fremelsker en litteratur som skal "disrupt, deconstruct and destroy patriarchal culture" og samtidig "promote new female subjectivity" (Lennox 1993).

Todesarten-aspektet, som ble fremhevet ved verkutgivelsen i 1978, preget 80-tallets resepsjon. Lesninger som tok for seg fremstillingen av historisk erfaring og feministiske spørsmål avløste mer verkimmanente og språkfilosofiske analyser. Denne endringen i interessefelt gjør at Bachmanns senere prosa blir langt mer interessant, i stor grad på lyrikkens bekostning.

Det politiske engasjement som ligger i verkene ble for alvor fremhevet fra 80-tallet. Bachmann ble opplevd som banebrytende innen den fremvoksende tyske feminismen, og tekstene hennes ble lest som en fremstilling av "die weibliches Dasein unter den Bedingungen patriarchalischer Gesellschaftsstrukturen" (Bartsch 1988, VII). Kvinnelige litteraturkritikere så i *Malina* en lovende samfunnsanalyse, og betraktet Bachmann som en fremtredende representant for en spesifikk kvinnelig estetikk som evnet å fremstille den universelle undertrykking av kvinner. Feministiske litteraturkritikere la vekt på romanens dekonstruktivistiske skrivemåte og så romanen som en kompromissløs fremstilling av ødeleggelsen av et kvinnelig jeg gjennom det overlegne mannlige prinsipp (Golisch 1997). *Malina* ble av enkelte klassifisert som "écriture féminine" og derved lest som en fremstilling av kvinnen som ikke er tillatt egen stemme eller subjektivitet, og som en tematisering av forholdet mellom femininitet (sic!) og representasjon (Lennox 1993).

Den feministisk inspirerte interessen for Bachmanns verk nådde sitt foreløpige høydepunkt på midten av 80-tallet, og innen denne politisk-teoretiske retningen opplevde forfatteren på ny å bli en epokes ikon. Bachmann fremsto som kultfigur i vesttysk feminisme, ikke ulikt 50-tallets bilde av henne som "litteraturdiva". Lennox spør seg om ikke feministene brukte Bachmann på samme måte som hun ble brukt som ikon i etterkrigstiden, og om verkene kun blir lest etter den enkeltes "theoretical assumptions" (Lennox 1993). Mye av

Malina-resepsjonen har i større grad dreid seg om kritikere selv enn om romanen (Lücke 1993; Golisch 1997), og Lücke hevder at kritikere helt fra begynnelsen overså Bachmanns tidskritiske engasjement, men at samfunnsstrømninger og forventninger gjorde at en ikke så kontinuiteten i forfatterskapet (Lücke 1993).

Verkene til Höller (1987) og Bartsch (1988) åpnet for en ny fase i resepsjonen ved å fremheve den sosiale og historisk-kritiske dimensjonen i Bachmanns samlede verk. 70-tallets vektlegging av "weibliche Introspektion und männliche Spielräume" (Gerhardt, sitert etter Lennox 1993, 83) ble erstattet av et bilde av romanen som en moderne "Bewußtseinsroman" fra tiden etter 1945 (Höller, se Lennox 1993). Litteraturvitere argumenterte for at *Malinas* form krever en ny resepsjonsholdning (Schneider 1999), og romanens særegne komposisjon ble i seg selv gjenstand for analyse (se blant annet Schneider 1999; Lücke 1993; Grimkowski 1992). *Malina* ble med andre ord gjenstand for andre litteraturteoretiske tilnærminger enn den rent feministisk funderte, samtidig som kjønnsdimensjonen fremdeles sto sterkt i lesningene.⁶ Strukturalistisk inspirerte fortolkninger av romanens språktematikk (se Schottelius 1990) og lesninger med vekt på forholdet mellom språk og kvinnelig identitet (se Grimkowski 1992; Bail 1984; Hapkemeyer 1982) ble etter hvert avløst av poststrukturalistiske og dekonstruktivistiske lesninger (se Folkvord 2002; Weigel 2002).

Avhandlingen

Min analyse av *Malina* har tekstens mange dobbeltheter som utgangspunkt. Jeg skriver meg derfor inn i en tradisjon i Bachmann-forskningen med vekt på identitet, kjønn og språk. I forskningslitteraturen finner jeg imidlertid ikke noe arbeid som anser dobbelthetene som så dyptgripende som jeg gjør, både tematisk, narrativt og strukturelt. I tillegg ser jeg i den øvrige litteraturen liten vilje til å bli i paradoksene og i det tvetydige i like stor grad som jeg gjør. Når jeg løfter frem det motsigelsesfylte og uforenelige som *Malinas* konstituerende prinsipp, ser jeg imidlertid en liknende tankegang blant annet hos Weigel (2002). Hun hevder Bachmann benytter en destruktiv-prosuktiv skrivemåte. Her argumenterer hun for at romanen er leselig fra vrangsidene, at jegets forsvinning er romanens forutsetning. Med Benjamin ser hun en reddende kritisk holdning i teksten som gjør det mulig å fremstille det som overvinnes idet det forsvinner, og slik sett blir det mulig å fremstille den kvinnelige forfatterposisjonens umulige ståsted. Slik sett kan det ifølge Weigel fortelles fra et kvinnelig perspektiv, mens

⁶ Lennox beskriver en periode i resepsjonen hvor flere forskere velger å overse kjønnsdimensjonen for å få mulighet til å fokusere på annet enn kun kjønn. Hun mener 80-tallets feministiske kritikk savner en utforskning av alternative metoder som "permit other kinds of literary-critical questions to be asked in gender-specific ways" (100).

fortelleren samtidig er mannlig. Hun ser romanen som en tematisering av kvinnens umulige sted å tale fra og umulighetene av å skrive sin egen selvbiografi. I dette mener jeg vi finner igjen en dobbel forståelse av romanen som hele, hun legger vekt på forholdet mellom det kvinnelige fortellerperspektivet og det hun anser er den egentlige fortelleren – mannen Malina.

En av de mest avgjørende dobbelthetene jeg ser i romanen tilhører "min far", han som gjentatte ganger dreper drømmejeget. For til forskjell fra den vanlige oppfatningen av ham som en kroppsliggjøring av krigen og den voldelige historien, insisterer jeg på at han også er noe annet. Han må også forstås som en forlengelse av Ivans oppførsel overfor jeget, samtidig som han fungerer som en kroppsliggjøring av de samfunnsstrukturer som innrammer jeget.

Dette arbeidet er i stor grad også en studie av Ivans funksjon overfor jeget. I forskningslitteraturen omkring *Malina* er Ivan nærmest ansett som en parentes og stort sett kun overfladisk behandlet. Dette til tross for at jeget i romanen insisterer på hans avgjørende betydning for sitt eget liv, og vier nesten halve fortellingen til deres forhold.

II. MØNSTRE AV FORDOBLING

Det er lite ytre handling i *Malina*. Et navnløst kvinnelig jeg, en berømt forfatter, forteller om livet i Wien sammen med mennene Ivan og Malina. Handlingen utspiller seg i hovedsak i Ungargasse 6, i leiligheten jeget deler med Malina og som Ivan, mannen hun har et forhold til, jevnlig besøker. Jeget forteller om forholdet til Ivan og hvordan det tar slutt, om hverdagslige gjøremål og venting på sin elskede. Hun reiser til venner ved sjøen, mottar et brev fra Ivan og vender i all hast tilbake til et sommerstille Wien. Jeget hengir seg deretter til refleksjonen og til en stadig mer toneangivende Malina. Til slutt rydder hun leiligheten og går inn i en sprekk i veggen.

Men handlingen i *Malina* er mer omfattende enn kun disse ytre hendelsene. Den egentlige og mest dramatiske handlingen er lagt til jegets indre. Jeget beveger seg fra Ivan og den hverdag, kropp og virkelighet han gir henne, til Malina og erkjennelsesprosessen han tvinger frem i henne. Brevet hun mottar ved sjøen gjør at hun ser forholdet til Ivan med nye øyne. Hun gjennomskuer den overfladiske virkelighetens forgjengelighet og forstår at hun i forholdet til Ivan kun kan være en påtatt rolle bestemt av andre. Dette utgjør romanens første vendepunkt, for jeget vender seg deretter til Malina, til sitt eget indre. Hun konfronterer den erindring hun kaller fortiet og distanserer seg samtidig fra den umiddelbare virkelighet. Når hun gjenforteller de marerittaktige drømmene, får hun ved Malinas hjelp innsikt i egen situasjon og eget liv, samt evne til å mobilisere motstand mot en drømt morder som viser seg med "min fars" ansikt. Samtidig blir Malina, hennes egen mannlige side, den dominerende i forholdet, og den jeget trygler om at skal beholde henne. Samtidig med de ytre hendelsene og den indre prosessen skjer det mye i selve narrasjonen. Tekstens andre vendepunkt består i at jeget forsvinner inn i veggen, blir til et "es" og en distansert, registrerende forteller konstaterer at "Es war Mord".

Kompositorisk flettverk

Malina består av en innledende del og tre kapitler. Den innledende delen "Die Personen" fremstår som en todelt prolog,⁷ der først de mest sentrale personene (Ivan, barna, Malina og jeget)⁸ presenteres i en form som minner om en rolleliste hentet fra et drama, og tiden for

⁷ Se Folkvord (2002), som omtaler prologen som en innledning og legger vekt på hvilke føringer denne legger for lesningen.

⁸ Ikke alle de som figurerer i romanen blir beskrevet i rollelisten. Det gjelder "min far", den sentrale skikkelsen i jegets drømmer, frøken Jellinek, jegets sekretær og Lina, hushjelpen. Det samme gjelder de personer jeget møter på kafeer, som hun snakker med (for eksempel Herr Mühlbauer), de hun besøker ved Mondsee og de hun skriver brev til.

handlingen fastsettes til "heute" og stedet til "Wien". Deretter reflekterer jegfortelleren over tidens og stedets enhet. Hun beskriver sitt forhold til "heute" som ambivalent, og mener det er et begrep kun selvmordere bør bruke – for alle andre er "heute" kun en hvilken som helst dag i rekken av dager, "[eine] Bezeichnung eines beliebigen Tages" (Bachmann 1971, 9⁹). Hun innsnevrer stedets enhet til å gjelde en liten del av en bestemt gate, "ein kleines Stück von der Ungargasse" (10), hvor de bor alle tre: Ivan, Malina og jeget.

Rollelisten er formelt presentert som objektiv oppramsing av personopplysninger. Manglende personhenvisninger til den som har forfattet den gjennom bruk av verb i passiv skaper et inntrykk av en ikke-personlig fremstillingsmåte. Men rollelisten fremstår likevel som forfattet av en med personlige interesser. Denne "forfatteren" tar blant annet hensyn til Ivans fremtid: "Um keine unnötigen Verwicklungen für Ivan und seine Zukunft heraufzubeschwören" (7). Jeget fremstår derfor også her som utsigelsessubjekt.

I prologen reflekterer jeget over rammene for egen fortelling, og hun fremstår som en forteller med kontroll over egen tekst. Det fortellende og det fortalte jeget ser ut til å danne en enhet. Fortellingen holdes i presens og presensnære former, og fortelleren ser "die Welt vom III. Bezirk aus" (10). Hun ser verden ut fra sitt område i Wien, der hun lar store deler av handlingen utspille seg.

Fortellingens hovedtematikk antydes: At jeget er dobbelt, og at hun har et anstrengt forhold til sin erindring og det å fortelle om denne. Jeget forteller om sine forhold til de to mennene Ivan og Malina. Hun knytter Ivan til en sansbar og virkelig verden og legger vekt på hans fysiske tilstedeværelse og hans bevisste forhold til sin egen kroppslighet. Han er en mann som "prinzipiell nicht zu fuß geht" (12) og foretrekker parken fem minutter unna. Ivan presenteres som en naturlig del av jegets liv, jeget omtaler deres felles handlinger og opplevelser som selvsagte. Når det gjelder Malina fremhever hun det han faktisk sier til henne, og gjør grundig rede for forholdet og dets opprinnelse. Ifølge jeget var det et forhold som i mange år besto av mislykte møter og misforståelser, "mißlichen Begegnungen, den größten Mißverständnissen und einigen dummen Phantastereien" (14). Hun karakteriserer fantasiene som dumme, og antyder derved at forholdet i dag er annerledes stilt. Malina kjenner ordene hennes før hun uttaler dem og han minner henne om en erindring som er fortiet, hennes "verschwiegene Erinnerung" (20). Jeget motsetter seg Malinas oppfordring om å erindre, hun mener ingenting forstyrrer henne i hennes erindring: "Es gibt nichts mehr, was mich in meiner Erinnerung stört" (20), og at hun vil og skal fortelle: "Ich muß erzählen. Ich

⁹ Referanser til Ingeborg Bachmanns *Malina* fra 1971 vil i det følgende kun bestå av sidetall.

werde erzählen." (20) Men etter å ha tatt opp et barndomsminne og et minne knyttet til en fødselsdag, som utløser lange assosiasjonsrekker, gjør hun det klart at alt forstyrrer henne i erindringen: "es stört mich alles in meiner Erinnerung" (24), og at hun ikke vil fortelle: "Ich will nicht erzählen." (24) Det blir antydning at Malina vet noe jeget ikke vet, for han forklarer deretter situasjonen for henne: "Noch stört es dich. Noch. Es stört dich aber eine andere Erinnerung." (24)

Liv

Etter prologen "Die Personen" følger tre kapitler: "Glücklich mit Ivan", "Der dritte Mann" og "Von letzten Dingen". I "Glücklich mit Ivan" forteller jeget om livet i Wien sammen med Ivan. Fortellingen er hovedsakelig holdt i presens og historien utspiller seg over et ukjent antall dager, alle med tidsangivelsen "heute". Jeget utfører hverdagslige gjøremål ved frøken Jellineks hjelp, blir intervjuet av Herr Mühlbauer og foretar en reise til venner ved Wolfgangsee. Men for det meste venter hun på Ivan og drømmer om hva de skal oppleve sammen. Hun forteller om deres felles opplevelser og reflekterer over forholdets egenart og utvikling. Jeget fremstiller Ivan som objekt for sin kjærlighet og insisterer på betegnelsen "lykkelig" om sin egen situasjon. Ivan er en mann med en viktig jobb, to barn og en leilighet i Ungargasse 9. Han er en "virkelig" mann, forankret i verden som levende kropp. Malina er til stede i bakgrunnen, som støtte og hjelp for jeget i vanskelige situasjoner. Han bidrar med hjelp av praktisk art og fremstår som et beskyttende lag ved jeget og som en jeget reflekterer over.

Jegfortellerens monolog brytes opp av andre tekstelement. Samtalene med Ivan, som jeget kaller telefonsetninger, er skilt ut ved blanklinje og ujevn høyremarg og har mangelfull tegnsætning:

*Warum sagst du denn nicht gleich
Was?
Daß du wieder einmal zu mir kommen willst
Aber!
Ich lasse es dich nicht sagen (85)*

Til forskjell fra en teaterdialog er det ikke angitt hvilke utsagn som tilhører hvilken taler, setningene fremstår derfor som del av en direkte og umiddelbar virkelighet, ikke som en del av jegets refleksjon. Jegets kontekstualisering, hennes kommentarer til telefonsetningene i for- og etterkant, forhindrer at de utgjør et klart brudd med jegets fortelling.

I kapitlet blir enkelte samtaler med Ivan referert som indirekte diskurs. Disse kontrasterer de ellers scenisk oppstilte setningene, og dette bruddet i fremstillingsformen viser

tilbake på jegets vansker med å snakke om enkelte tema: "Bei Ivan erkündige ich mich, ob er schon einmal darüber nachgedacht hat was er früher gedacht hat und was er heute denkt über die Liebe." (143) Deretter følger en kombinasjon av uoppstilte og derfor tilsynelatende direkte uttalte setninger hvor leseren kan tenke seg til hvem som sier hva, og setninger utstyrt med avsender og talehandling: "Ich sage triumphierend: Das wollte ich nur wissen" (143). Denne siste typen kontekstualiserte replikker finner vi flere steder i kapitlet. De forekommer i ulike former og til og med blandet sammen med utsagn som enten er å lese som direkte utsagn eller som jegets indre kommentar: "Ivan sagt: Da hast du dich wieder hereinlegen lassen. / Aber Ivan! / Malina sagt: Da haben wir es wieder" (118). Her blir det tydelig at Ivan og Malinas utsagn begge er underlagt en fortellende instans.

Ved siden av telefonsetningene vever fortelleren inn andre teksttyper, som brev, en legende, lister, ulike fragment og et intervju. Disse er skilt ut typografisk på ulike måter og i varierende grad. Legenden er det tekstelement som mest markant skiller seg fra jegets monologiske fortelling. Den er satt i kursiv, begynner på en ny side, har en egen tittel og er fortalt i preteritum. Det er det fortalte jeget i romanen som har fortellerperspektivet i legenden, og legenden er tematisk tett knyttet til hennes situasjon og drømmer. Den fremstår som et mytisk forelegg for jegets forhold til Ivan og presenterer det "faktiske" forholdet til Ivan som en fremtidsutopi: Prinsessen, legendens protagonist, spår at hun og den fremmede, hennes redningsmann, skal møtes igjen senere, foran et vindu fullt av blomster: "vor einem Fenster werden wir stehen" (69), det vinduet jeget møtte Ivan foran.

I andre drømmeaktige fragment skildrer jeget en utopisk tilstand hvor menneskene vil være befridd fra hverdagens problem, hvor de opplever en fysisk grenseløshet og en helt ny frihet, "[die Menschen] werden die Schönheit sehen, sie werden vom Schmutz befreit sein und von jeder Last, sie werden sich in die Lüfte heben, sie werden unter die Wasser gehen, [...] sie werden frei sein, [...] auch von der Freiheit, die sie gemeint haben." (123) I dette kapitlet finnes det ti fragment som alle er utskilt med blanklinje og satt i kursiv. Ved å fortelle om det samme landskapet legenden utspilte seg i og ved å benytte ord og vendinger hentet fra legenden, knytter jeget utopien i fragmentene til legendeforelegget for Ivan-forholdet. Fragmentene er uten personhenvisninger til en deltagende forteller, men som legenden fremstår de som forfattet av det fortalte jeget, og tonen i fragmentene endrer seg i takt med jegets sinnsstemning. Til å begynne med er de preget av harmoni, frihet og enhet med elementene. Her skildrer jeget en utopisk tilstand, en begynnelse på noe nytt, og varig: "es wird der Anfang sein für das ganze Leben ..." (124). Når jeget står foran speilet og prøver en kjole heter det i fragmentene at kvinnenens kjønns, eller slekts, poesi igjen skal bli gjenskapt:

"die Poesie ihres Geschlechtes wird wiedergeschaffen werden ..." (140). Når jeget venter på Ivan, forteller hun i fragments form om en tilstand uten ventetid: "[die Menschen] werden nicht ewig warten müssen ..." (142). Og mens Ivan snakker nedsettende til henne, skisserer jeget en tilstand etter destruksjonen og en lengsel etter det fortidige, "unsere Häuser fallen, die Autos werden zu Scrott geworden sein, [...] den Verzicht leisten auf die Erfindung des Rads und der Kernspaltung, [...] wir werden Tod sein und atmen" (144). Hun skildrer en tilstand av samtidig død og pust, med tanker av opprinnelighet og avvisning både av tenkning og lidelse: "wir werden aufhören, zu denken und zu leiden, es wird die Erlösung sein" (145)

Fragmentene som omhandler destruksjon, død og opphør avsluttes med punktum. Til forskjell fra de tidligere, mer harmoniske fragmentene som ender åpent med ellipser, "...", fremstår disse som mer lukket og bastante. Det finnes ytterligere to fragment i første kapittel, det ene tilhørende jegets togreise vekk fra Wien, hvor hun nesten ordrett siterer legenden om prinsessens retningsløshet og hjelpeløshet blant truende element før hun blir reddet av den fremmede: "Sie konnte nicht vor und nicht zurück, sie hatte nur die Wahl zwischen dem Wasser und der Übermacht der Weiden" (156). Dette og det siste fragmentet i kapitlet er ikke innledet av den vanlige frasen "Ein Tag wird kommen", og i det siste fragmentet i dette kapitlet er forespeilingen av en utopisk tilstand erstattet av enslighet, utrygghet og protagonistens orienteringsløshet: "kein Mensch außer ihr lebte, und sie hatte die Orientierung verloren, [...] eine nie gekannte Unruhe war in ihr" (171).

Mens setningene hun tilsynelatende utveksler med Ivan er å lese gjennom hele kapitlet, er de andre tekstfragmentene konsentrert omkring ulike partier. Etter telefonsetningene er legenden det andre tekstelementet som bryter inn. Deretter følger flere forretningsmessige, men svært personlige, brev til "Herr Schönthal", som enten mangler signatur eller er signert "Eine Unbekannte". Neste tekstelement er et intervju, hvor intervjueren Herr Mühlbauers spørsmål ikke er gjengitt, men hvor spørsmål og svar er skjematisk oppstilt:

4. Frage:.....?
Antwort: (92)

Av svarene og jegets kommentarer i parentes kommer det frem at jeget ikke svarer på Mühlbauers spørsmål. Han må stille de samme spørsmålene flere ganger og er ifølge jeget lite fornøyd med intervjuet.

Utover i kapitlet følger flere brev av forretningsmessig art, som alle er svar til herrer og enten er usignerte eller signert "Eine Unbekannte". Etter at fragmentene introduseres som enda nye tekstelement, finnes enkelte mer personlig anlagte brev til "Lily".

Drøm

Andre kapittel, "Der dritte Mann", har en mindre variert komposisjon. Det består av jegets gjenfortelling av drømmene fra i natt, samtaler mellom jeget og Malina og jegets skildring av hva som skjer i rommet hvor hun og Malina befinner seg.

De 34 drømmene er fortalt i en form for reproduserende presens. De refererer både til noe som ligger til grunn for jegets situasjon samtidig som de bearbeides av jeget i nået. Drømmene har ett sentralt motiv som gjentas med variasjoner: Drømmejeget som myrdes av "min far". Om og om igjen, på stadig nye måter. Hun føres blant annet inn i et gasskammer, fryses til is og begravnes av skred. "Min far" isolerer henne på en øy, umyndiggjør henne, låser henne inn og holder henne unna andre mennesker, han tvinger henne til å figurere i roller hun ikke kjenner og som ikke er skrevet for henne. "Min far" inntar stadig nye autoritetsposisjoner, han er regissør, prest, bøddel og tsar. Jeget er i drømmene gjennomgående fremstilt som datter, og samtidig som hun myrdes, identifiserer hun seg med andre ofre. Hun lider den samme skjebne som jødene under nazistenes tilintetgjøring. Til å begynne med er jeget i drømmene fullstendig underlagt "min fars" vold, hun evner ikke å gjøre motstand, men myrdes gjentatte ganger, vergeløst og uten stemme. Både Ivan og Malina er til stede i jegets drømmer. Malina som en som redder jeget, Ivan, i forvrengt skikkelse, som en som også drepes av "min far".

Mellom drømmene finner vi oppstilte dialoger med Malina. I disse samtalene snakker de om "min fars" identitet, om forholdet mellom krig og fred og om jegets inneforståthet med hva som er hendt med henne. Malina spør hele tiden etter betydningen av det hun forteller, og på denne måten driver han dialogene, drømmene og handlingen i fortellingen videre. For drømmene og dialogene står i et dialektisk forhold til hverandre, drømmene bearbeides samtidig som de oppleves. De er fra "heute Nacht" (181), det vil si samtidige og likevel evig gjentagende. Og samtidig som jeget kommer til klarhet over hva det er hun forteller, makter drømmejeget derfor å mobilisere verbal og fysisk motstand mot "farens" overgrep. Hun saboterer et skip slik at hans filminnspilling må avsluttes, og kaster senere mat på ham.

Malina, som figurerte i bakgrunnen i første kapittel, har her en mer aggressiv og oppdragende væremåte overfor jeget. Han blir fremstilt som den som insisterer på den

språklige bearbeidelsen av drømmene, og sammen fører han og jeget en analytisk dialog.¹⁰ Disse samtalene er skilt ut og utstyrt med personhenvisninger, slik fremstår de i større grad som litterært bearbeidet enn Ivan-setningene vi så i første kapittel.

Jegfortellerens distanse til den umiddelbare verden tiltar. Det opplevende og det fortellende jeget utgjør tilsynelatende fremdeles en enhet, men interaksjonen med den virkelige verden er mer begrenset enn tidligere. Sammen med Malina får hun et distansert blikk på hva drømmene faktisk innebærer.

Rammen rundt det som blir fortalt likner en drømmeaktig tilstand: Fortelleren innleder kapitlet med å oppheve tids- og stedsbestemmelsen fra "die Personen", og fastsetter tiden og stedet på nytt gjennom negasjoner, generaliseringer og bruk av konjunktiv.¹¹

Der Ort ist diesmal nicht Wien. Es ist ein Ort, der heißt Überall und Nirgends. Die Zeit ist nicht heute. Die Zeit ist überhaupt nicht mehr, denn es könnte gestern gewesen sein, lange her gewesen sein, es kann wieder sein, immerzu sein, es wird einiges nie gewesen sein. (181)

Jeget hevder her at handlingen er flyttet fra Wien og "heute", det vil si hun distanserer seg fra sin egen konkrete situasjon. Opphevelsen av tiden og stedet fungerer som en allmenngjøring, en generalisering, som kontrasterer første kapittels forankring i tid og rom og dets insistering på det enestående og individuelle. Samtidig hevder jeget ved innledningen til andre kapittel sin egen erfarings partikularitet og relevans: "Es sind die Träume von heute Nacht" (181).

Jegets utvikling gjennom kapitlet bærer preg av en selvstendigjøring. Fra å være en som ikke vet og som trenger forklaring og støtte fra Malina, løsriver hun seg fra ham og uttrykker selv en erkjennelse om at det ikke finnes fred, bare krig: "Es ist der ewige Krieg." (247)

Refleksjon

I tredje og siste kapittel, "Von letzten Dingen", forteller jeget om tiden hun tilbringer sammen med Malina og om sin egen fortid. Brev stilet til "Herr Richter" med juridiske spørsmål knyttet til jegets testamente, som blir stadig mer desperate i tonen, dukker opp i teksten. Dialogene mellom Malina og jeget fortsetter, men til forskjell fra andre kapittel bærer de nå mindre preg av den enes oppdragelse av den andre. Jegets replikker er utstyrt med musikkanvisninger som fremstår som objektivert emosjonalitet, som orkestrerte utsagn.¹²

¹⁰ Bail (1984) påpeker at monologer i drama realiseres som indre dialoger.

¹¹ Se også Folkvord (2002) som mener at negasjonene skaper tvil om drømmenes ekthet og at autensiteten derfor blir utfordret.

¹² Ifølge Bachmann skrevet som et partitur hvor bare disse to stemmer føres – mot hverandre (Bachmann 1997a).

Disse dialogene kan både forstås som en del av jegets monologisk fortalte fortelling, og som sceniske passasjer.

Enkelte av dialogene med Malina fremstår som en utvetydig del av jegets tale ved at de i større grad er fremstilt som formidlet. Dette fordi talehandlingen følger etter personhenviseingen:

*Malina sagt: Ich habe sie heute morgen gezählt, es fehlen drei.
Ich sage: Es waren höchstens zweieinhalb, und eine halbe zählt nicht ganz mit.*
(343)

Malina og hans ord, eller tale, opptar stadig større plass i fortellingen. Dialogene blir lengre og hyppigere mens Ivans nærvær er tilsvarende redusert. Når Ivan faktisk innfinner seg *beskriver* jegfortelleren hva som hender og hva han sier til forskjell fra hans mer "umiddelbare" fremtreden i første kapittel. Til og med Ivans tale er blitt en del av jegets monolog, om den siste samtalen de har sammen heter det: "Und wenn du? wiederhole ich. / Ivan sagt: Ich glaube, ich muß es dir jetzt sagen. /Ich frage nicht: Was mußt du mir sagen?" (341) Forholdet til Ivan tar slutt og jeget forestiller seg sin plass ved hans bord som opptatt av en annen.

Både i form og innhold resignerer fragmentene og blir en del av jegets monolog. Fragmentene som dukker opp er nå integrert i jegets monologiske tale, de er verken kursivert eller skilt ut. Innholdet er radikalt endret, for jeget uttrykker nå en dyster fremtidsvisjon, at "kein Tag" kommer. Hun forteller at menneskene da vil stå for destruksjon, og at en gjennomsyrende pest kommer, noe som vil bety slutten: "von ihren Händen wird die Zerstörung kommen, die Pest wird kommen, es wird diese Pest, die in allen ist, es wird diese Pest, von der sie alle befallen sind, [...] es wird das Ende sein." (320) Dette negative fragmentet dukker opp samtidig som jeget mister den "skjønne boken" hun hadde håpet å finne for Ivan av syne.

Til slutt benyttes vendingen "ein Tag wird kommen" med antydning om en "virkelig" dag de er i ferd med å nærme seg, og hvor jegets emosjonalitet og skjønne språk er fraværende: "Ein Tag wird kommen. Ein Tag wird kommen, und es wird nur die trockene heitere gute Stimme von Malina geben, aber kein Schönes Wort mehr von mir, in großer Erregung gesagt." (344)

Distansen mellom det fortellende og det fortalte jeget er større enn i de foregående kapitlene, men varierer likevel mellom de ulike tekstelementene. Det som fortelles (og/eller sies) i kapitlet fremstår i større grad som formidlet, og den tiltagende distansen mellom det

fortellende og det fortalte jeget ender med et brudd: Det fortellende jeget omtaler det fortalte jeget som et "es" som befinner seg i veggen og ikke kan høres. Protagonisten objektiviseres og blir gjort kjønnsløs, betegnelsen endres fra "Ich" til "es", fra bestemt til ubestemt pronomen, fra subjekt til objekt. Til slutt forsvinner den personlige jegfortelleren fullstendig.

Malina består av en stadig veksling mellom ulike typer tekst som insisterer på et spill mellom indre og ytre. Teksten unndrar seg slik entydige lesninger, og dette må regnes som en av grunnene til at romanen har falt utenfor, eller mellom, kravene om samfunnsengasjert litteratur på den ene siden, og den nye subjektivismen på den andre (se kapittel 1).

Komposisjonen er i seg selv et uttrykk for den "nye veien" som forfatteren skisserte i sin poetikk, som et bevisst forsøk på å unnsnippe gitte kategorier og etablerte sannheter. Romanen er et flettverk av struktur, tematikk og bilder, som ender i resignasjon og stillhet. Og den åpner for nye muligheter, for andre måter å fortelle på, og for å la andre prosesser slippe til: "wenn die Fabel [...] eine geringe oder verschwindende Rolle spielt, so sind da Prozesse, die an Stelle diese Fabel treten." (Bachmann 1980, 27) Ved å innlemme ulike tekstelement utfordrer *Malina* grensene for hva en roman kan være, samtidig som den på tittelbladet insisterer på genren roman. I romanen antydes det at jeget vil fortelle, men at det samtidig er noe hun ikke ønsker å si. Og gjennom denne doble komposisjonen og narrasjonen *kan* romanen både handle om å fortelle og om umuligheten av å gjøre det.¹³

Fortellende og erfarende jeg

Jeget i *Malina* er både forteller av og figur i teksten. Det er gjennom jeget leseren får tilgang til hva som hender, og det er jeget som skriver frem de andre figurene hun forholder seg til. Graden av distanse mellom det fortellende og det erfarende jeget er varierende, og det fortellende jeget fremstår i store deler av fortellingen som sammenfallende med det erfarende, det vil si at det fortellende jeget synes deltagende i det det fortelles om.

Narrasjonen i *Malina* er personal, det er et navnløst jeg som forteller om seg selv og sitt liv. Jeget omtaler hendelser i hverdagen og reflekterer ut ifra hva hun ser og opplever. Den kronologiske fortellingen brytes av analeptiske og proleptiske partier. Fortelleren har evne til å bevege seg mellom ulike tider og trekker i varierende grad inn fortidige og fremtidige hendelser i sine refleksjoner. I prologen kommer dette til uttrykk gjennom en lek med ulike tider av verbet. Hun har tilsynelatende evne til å bevege seg i sin egen historie og besitter narrativ skaperkraft. Jeget fremstiller seg på denne måten som en med oversikt og mulighet til å trekke inn erfaringer og tanker gjort til ulike tider, noe dette eksempelet viser: "Ich war

¹³ Se Weigel hos Lennox (1993): Bachmann vil vise begge sider i en motsetning.

allerdings von Anfang an *unter* ihn gestellt, und ich muß früh gewußt haben, daß er mir zum Verhängnis werden müsse, daß Malinas Platz schon von Malina besetzt war, ehe er sich in meinem Leben einstellte." (14) I første kapittel er imidlertid nåtidsreferansen viktigst for jeget, samtidig skildrer hun, blant annet gjennom legende og fragment, en utopisk fremtid. Fortiden er lite omtalt, noe jeget gir inntrykk av at er et bevisst valg. For samtidig som hun forteller, er hun redd for tiden som går. I de få analepsene som finnes i kapitlet, forteller jeget om tiden før fortellingens begynnelse. Her trekker hun frem hendelser som hører fortiden til og som kontrasterer og utfyller jegets fortelling om sin nåtidige situasjon. Om Malina sier hun blant annet at "gewiß war mir, daß ich Malina wollte und daß alles, was ich wissen wollte, von ihm kommen mußte" (15). Når fortellingen begynner er Malina blitt hennes samboer.

Fragmentene ser ut som proleptiske partier, men utgjør samtidig en parallell virkelighet. Fragmentene inneholder jegets drømmer om noe som hører fremtiden til i tillegg til å illustrere jegets sinnsstemning som litterære utkast for en utopi hvor menneskene vil ha gullsvarte øyne og være i stand til å se skjønnheten: "Ein Tag wird kommen, an dem die Menschen schwarzgoldene Augen haben, sie werden die Schönheit sehen". (123)

Når jeget trekker frem fortidige og fremtidige hendelser knyttet til Ivan, bruker hun perfektum og futurum (I), det vil si de presensnære formene av verbet. Hun forteller at "Durch Ivan [...] habe ich deswegen auch eine Gruppe von Schimpsätzen kennengelernt" (85), og at "nie werden wir an diese Orte fahren" (47). Slik trekkes fortiden og fremtiden inn i den nåtidige handlingen.

I løpet av fortellingen vender jeget seg bort fra Ivan og mot Malina. Samtidig skjer det noe i teksten. Forekomsten av sceniske partier, analepser og prolepser endrer seg. Mens første kapittel er dominert av en umiddelbar fortellermåte med sceniske partier og oppstilte setninger, er siste kapittel konsentrert omkring jegets erindring og refleksjon og inneholder tekstelement som speiler jegets vending innover i seg selv: Hun erindrer, reflekterer og samtaler med sin egen mannlige side. På denne måten ser vi hvordan narrasjonen bygger opp under jegets dobbelthet mellom umiddelbar erfaring og distansert refleksjon. Distansen mellom det opplevende og det fortellende jeget endrer seg. Den samtidighet og enhet som antydes i innledningen, og i første kapittel, avløses av en stadig større avstand frem mot et endelig brudd mellom dem i avslutningen av romanen.

Men allerede fra første kapittel ser vi det fortellende jegets ironiske distanse til det erfarende jeget. Og fordi fortelleren så tydelig kommuniserer jegets glorifiseringer av Ivan og samtidig kommenterer Ivans "virkelige oppførsel", forsterkes inntrykket av denne distansen i

holdning. Skillet mellom det fortellende og det fortalte jeget trekkes først ved slutten, men ligger altså hele tiden latent i selve fremstillingsformen.

I første kapittel blir umiddelbarheten understreket ved iterative utsagn. Ved å fortelle én gang om noe som har hendt flere ganger skaper fortelleren et inntrykk av normal hverdag preget av en gjentakende og forutsigbar rytme. Jeget forteller blant annet at de kun sjelden er i parken: "Aber in diesen Stadtpark [...] kommen wir höchstens zehnmal im Jahr" (12). I bearbeidelsen av drømmene benytter jeget motsatt frekvensvariant: Hun forteller mange ganger om én hendelse. Drømmene er alle variasjoner over det samme temaet: Drømmejeget som gjentatte ganger myrdes av "min far". Dette er med andre ord en stadig gjenfortelling av drømmehendelser, som blir en virkelighet bearbeidet i nået. Siste kapittel er dominert av dialoger med Malina og dvelende refleksjon omkring fortiden. Analepsene forekommer hyppig.

Farten det fortelles i varierer. Jegfortelleren bruker deskriptive pauser hvor hun reflekterer over at hun forteller og hva hun forteller om. Her er referatliknende partier, refererte talehandlinger, beskrevne samtaler, scenisk oppstilte setninger og ellipser. Disse ulike tempi gjør at forholdet mellom fortellende og fortalt tid varierer, noe som igjen bidrar til spillet mellom fortalt og tilsynelatende umiddelbart opplevd virkelighet. Tempovekslingen skaper fokus for lesningen ved at de stadige bruddene "vekker" leseren og krever dennes oppmerksomhet. Og hyppige vekslinger i tempoet gjør teksten intens og pågående. Dette er blant annet tilfelle i romanens avslutning, hvor det fortalte jeget befinner seg i veggen og en registrerende forteller har overtatt for den personlige. Raske tempovekslinger, akselererende fart og færre dvelende partier gjør denne delen av teksten intens og nær. Og ved å aktivt påkalle leserens oppmerksomhet, antydes tematisk viktighet:

Malina sieht genau um sich, er sieht alles, aber er hört nicht mehr.[...] Das Telefon läutet wieder. Malina zögert, aber er geht doch wieder hin. Er weiß, es ist Ivan. Malina sagt: Hallo? Und wieder sagt er eine Weile nichts.

Wie bitte?

Nein?

[...]

Hier ist keine Frau.

Ich sage doch, hier war nie jemand dieses Namens.

Es gibt sonst niemand hier.

[...]

Schritte, immerzu Malinas Schritte, leiser die Schritte. Ein Stillstehen. Kein Alarm, keine Sirenen. Es kommt niemand zu Hilfe. Der Rettungswagen nicht und nicht die Polizei. Es ist eine sehr alte, eine sehr starke Wand, aus der

niemand fallen kann, die niemand aufbrechen kann, aus der nie mehr etwas laut werden kann.

Es war mord. (355)

Her avløses handlingsreferat av tilsynelatende umiddelbare utsagn oppstilt som de tidligere telefonsetningene med Ivan. Disse avløses igjen av en deskriptiv pause hvor verbene er negert og redusert til et minimum. Derved blir det antydning at potensiell aktivitet er utelukket, og teksten synes brakt til ro etter en siste opphisselse. Deretter følger konklusjonen i form av en kort kommentar.

I enkelte tilfeller bryter tilsynelatende andres kommentarer om jeget inn i hennes monologiske fremstilling. På denne måten blir jegets oppfatninger kontrastert og relativert, og diskrepansen mellom hennes beskrevne virkelighet og den "faktiske virkelighet" blir tydelig. Dette skjer blant annet i første kapittel hvor jeget insisterer på at hun opplever lykke sammen med Ivan: "Jeder würde sagen, daß Ivan und ich nich glücklich sind. Oder daß wir noch lange keinen Grund haben, uns glücklich zu nennen." (80) Slike innfelte kommentarer kan imidlertid også leses som et uttrykk for jegets ironiske distanse til det hun selv forteller om. Siste setning i romanen markerer det endelige bruddet på fortellerens samtidighet med det fortalte. Det er en setning som faller når det opplevende jeget befinner seg i veggen og jegfortelleren er forsvunnet. "Es war mord." (356) er sagt av en annen forteller, en som ser tilbake på begivenhetene og benytter etterstilt narrasjon. En objektiv forteller med distanse til det fortalte, som befinner seg utenfor handlingen.¹⁴

Flere fortellere

"Virkelighetens" inngripen, blant annet telefonsetningene med Ivan, virker umiddelbare og direkte og ikke formidlet av det fortellende jeget. På denne måten sår tekstelementene som bryter inn i jegets monologiske tale tvil om jegfortellerens autoritet over fortellingen. Men det finnes spor av en annen og senere forteller i romanen. I andre del av prologen bekrefter jeget seg som forteller idet hun diskuterer rammene for handlingen. Med en halv setning i preteritum presenterer hun fortellingen som etterstilt narrasjon, som noe hun er distansert fra i tid: "Nur die Zeitangabe mußte ich mir lange überlegen" (8). Her antyder kombinasjonen av førstepersonsforteller og retrospeksjon autoritet og overblikk, at fortellerakten finner sted etter erfaringene og at fortelleren befinner seg på et annet nivå enn det fortalte jeget. Denne

¹⁴ Schneider (1999) argumenterer for at fortelleren kan regulere avstanden mellom seg selv og det erfarende jeget, og at dette kan trekkes så langt at siste del tilordnes en annen instans. Når jeget forsvinner inn i veggen mister hun ikke sine sanser, men snarere sin "Leiblichkeit" og evne til kommunikasjon med andre romanfigurer.

retrospektive jegfortelleren gir imidlertid umiddelbart ordet til en opplevende jegforteller, som gir historien en nåtidsreferanse: "denn es ist mir fast unmöglich, 'heute' zu sagen." (8)

En lesning av fortellingen som etterstilt narrasjon, som fortalt av en retrospektiv forteller, innebærer at sceniske partier mister sin umiddelbarhet og blir en integrert del av fortellingen. Tvetydigheten mellom "virkelighet" og refleksjon mister på denne måten betydning og utfordrer ikke lenger romanens "helhet". Den tilbakeskuende fortelleren kan berette sammenhengende om sin egen historie, innlemme ulike tekstelement, ha kontroll. Den monologiske fortellerstilen blir satt på spill i nåtidsfortellingen, men trues aldri virkelig gjennom innføringen av tekstelementene. Umiddelbarheten til det fortalte går imidlertid tapt. Subjektivt opplevd virkelighet omsluttet av den registerende og tilbakeskuende fortellerens oversikt og regi. Lest på denne måten *er* det hele å anse som en indre fortelling, jegets indre drama. Resultatet er en dobbel fiksjon, en dobbel forståelse av jeget som fortellende og fortalt, fremstillende og fremstilt. Som fortalt av en senere forteller og lest som indre drama blir jegets forsvinning i veggen å lese metaforisk og diskusjonen om personene er "virkelige" eller ikke mister betydning.

Denne distanserte jegfortelleren gjør det fristende å lese "Die Personen" som etterstilt narrasjon, som en refleksjon omkring det å *fortelle*, eller som en forklaring av første kapittel som jegets distraksjon, det vil si som det som forstyrrer henne i den viktige erindringen.¹⁵ Men en slik lesning reduserer fortellingen om livet med Ivan til litterarisert virkelighet. Jeg mener Ivans tilstedeværelse i selve prologen og det fortellende jegets skildring av forholdene slik den er ved historiens begynnelse, at de lever i Wien alle tre, undergraver muligheten for en slik lesning. Selv om jeg langt på vei avviser en slik forståelse, vil jeg likevel holde fast ved *mulighetene* en slik lesning åpner for, som en relativering av og et uttrykk for en dobbelthet, i betydningen ambivalens, i selve fortellerinstansen.

I tillegg til jegfortelleren som er samtidig med handlingen og den tilbakeskuende jegfortelleren, finnes det også en tredje forteller. Dette er en auctorial, ikke-manifest forteller som har et mer distansert forhold til det fortalte jeget, både i tid, holdning og synsvinkel. Den er en ekstrapadiegetisk forteller som befinner seg over og etter handlingen, som står utenfor det det fortelles om og kun dukker opp i slutten av romanen. Siste setning, "Es war Mord." (356), tilhører denne retrospektive, objektivt registrerende fortelleren som tar over når jegfortelleren forsvinner. Det er denne fortelleren som beskriver Malina alene igjen i leiligheten, hans

¹⁵ Bartsch (1988) har et liknende syn. Han argumenterer for at sorgen over den tapte mannen for en tid overskygger den virkelige erindringen. Men her impliserer han en lesning av første kapittel som etterstilt narrasjon og i så fall er det dette som er vanskelig å snakke om for jeget og som hender før forvandlingen i henne.

replikker i telefonsamtalen med Ivan og det er denne fortelleren som reduserer jeget til et "es" før mordet konstateres.

Denne ekstrapadiegetiske fortelleren er av enkelte blitt forstått som fortellingens *egentlige* forteller. En slik forståelse av den ekstrapadiegetiske fortelleren har konsekvenser for selve narrasjonen i romanen. For dersom denne fortelleren er den egentlige, virker denne tilbake på hele den forutgående fortellingen, den løsriver derved fortellingen fra erfaringene og reduserer jegfortelleren til figur *i* fortellingen – hun slipper ikke til etter mordkonklusjonen. Jeg legger ikke vekt på denne siste fortelleren som romanens egentlige forteller og mener ikke fortellerperspektivet er åpent. Jeg konsentrerer meg snarere om hva som hender med den personlig deltagende fortelleren ved slutten av fortellingen, at denne resignerer og til slutt forsvinner. Men innføringen av denne siste fortelleren tilfører fortellingen noe annet. Fortelleren representerer et grunnleggende paradoks – og samtidig løsningen på et problem: For hvem skal fortelle om et slikt mord. Slik blir siste setning nok et uttrykk for dobbeltheten vi ser i *Malina*, for det paradoksale og uforenelige som gjennomsyrrer romanen.

Indre drama

En av de mest fundamentale tvetydighetene i *Malina* er knyttet til fortellingens posisjon mellom "virkelighet" og indre drama. Komposisjon og narrasjon bidrar til en slik tvetydighet, og det blir derved skapt en usikkerhet hos leseren om hvordan *Malina* egentlig skal leses.

Romanen lest som jegets "utvendige" liv i Wien har skapt uoverstigelige hindre for enkelte lesere. Lücke poengterer et sentralt punkt i kritikken mot *Malina*: Der kritikere kun leser romanen som en fortelling om jegets ytre "virkelighet", finner de ikke en skikkelig struktur å forholde seg til som stemmer overens med forventningene til en roman. "Hat dieser Roman überhaupt eine Struktur?" (Lücke 1993, 147) spør hun derfor retorisk, og fortsetter:

Da gibt es 'Telefongedichte', utopische Fragmente, ein Märchen, ein Interview, lange Dialogpassagen mit musikalischen Bezeichnungen, Briefe, ja selbst Notenzitate – alles ohne erkennbare Struktur durcheinandergewürfelt. Wo bleibt das chronologische Erzählen? Wer ist eigentlich der Protagonist? Alle Fragen kulminieren in der einen: Ist das überhaupt ein Roman? (Lücke 1993, 147)¹⁶

¹⁶ Det er ineterssant å merke seg at Lücke (1993) i likhet med en rekke andre som tar for seg romanens struktur, ikke kommer lenger enn til første kapittel. Det at så mange tenker på første kapittel hva gjelder struktur og andre og tredje kapittel hva gjelder tematikk, viser at vif inner igjen dobbeltheten også i resepsjonsholdningene.

Lücke trekker her frem tre innvendinger mot *romanen Malina*: Den er uten gjenkjennelig struktur og kronologi, den inkorporerer ulike tekstelement og den har en vanskelig identifiserbar protagonist.¹⁷ Men dersom vi benytter en annen tilnærmingstype, og leser romanen *innover* slik at det hele er en fremstilling av hva som foregår i jegets indre, fremstår personene og handlingen som enhetlige. Blant annet Grimkowski argumenterer for en slik lesning:

Da [...] der eigentliche Erzählgegenstand gar nicht im äußeren Geschehen, sondern im Inneren der Ich-Figur selbst liegt, da sozusagen ein geistiger Prozeß erzählt wird, da eine Identität von erzählender und erzählter Person vorliegt, muß eher von einer Versubjektivierung denn von einer Verobjektivierung des Erzählgegenstands die Rede sein. (Grimkowski 1992, 79)

Ved å lese romanen som et indre drama, blir "ytre" hendelser og opplevelser sekundære i forhold til hva som foregår i jegets indre. Fortelleren skildrer hendelser og personer slik de fremtrer for henne, og lest *innover* finner vi både kronologi og enhetlig handling. Legende, fragment og brev fremstår som uttrykk for jegets indre stemning, og romanen blir en fortelling om jegets åndelige utvikling. I en slik lesning fungerer rollelisten som en henvisning til en fiktiv realitet, og antyder at det hele er en dramatisk prosess som utspilles i jeget selv.

Bachmann har selv antydnet en slik lesning. I et intervju kalte hun romanen en "åndelig imaginær selvbiografi" (Bachmann, 1983), og i et senere intervju utdypet hun en liknende tanke når hun hevdet at konflikten mellom jeget og verden foregår i jeget selv. Her forklarte hun romanens innhold ved å langt på vei avvise de "ytre" aspektene: "Det finnes en dobbeltgjenger, men intet livsløp, ingen fortelling. Det snakkes om hennes ungdom, men det som hendte i de avgjørende årene mellom 18 og 25, ødeleggelsen av hennes person, legges til drømmene." (Bachmann 1997a, 145) Hun kaller handlingen i romanen innvendig og sier at store opphisselser ikke er fremkalt av ytre hendelser, men av jegets oppgjør med seg selv.

Mot dette vil jeg hevde at jegets "virkelighet", hennes fysiske væren i verden, er avgjørende for jegets selvforståelse i første kapittel. Og det er mellom det indre og det ytre livet jeget befinner seg og fortellingen utspiller seg. En rent "indre" lesning evner like lite som en "ytre" å fange romanens kompleksitet. De sceniske partiene og "setningene" fremstår som uformidlet, som virkelighetens og realismens inngripen, og stykker opp jegets refleksjon. Men selv om telefonsetningene jeget utveksler med Ivan flytter handlingen fra jegets indre til en

¹⁷ Se Weigel (2002) hvor det argumenteres for en lesning av romanen som det imaginæres selvbiografi, bestemt av slutten og bekreftet ved tittelen.

ytre opplevbar virkelighet, *kan* setningene også tolkes som en del av jegets indre drama, en del av en tenkt iscenesettelse som utspiller seg på hennes tankescene. Dette fordi jeget baker dem inn i sin fortelling ved å kontekstualisere dem med kommentarer i for- og etterkant på følgende måte: "Zu Ivan am Telefon:" (103) og "Ich reiße den Hörer vom Apparat und sage atemlos und erstaunt:" (141).

I fremstillingen av Ivan og Malina er spillet mellom indre og ytre sentralt. Mennene kan forstås på tre ulike måter. Som selvstendige personer, som personer som kun eksisterer på jegets "Gedankenbühne" (301) og som kroppsliggjøringer av aspekt ved jeget.¹⁸ Jegfortelleren fremhever mennenes fysiske sider og deres varierende grad av tilknytning til virkeligheten, samtidig som hun antyder at alle kun lever i hennes forestilling: "Für mich ist nie jemand gestorben und selten lebt jemand, außer auf meiner Gedankenbühne." (301) I denne avhandlingen forsøker jeg å holde fast ved den tvetydigheten som ligger i fremstillingen av personene: Jeg ser den som et uttrykk for romanens grunnleggende dobbelthet.

Jeget skriver også frem mennene som doble, for ved siden av hennes forestilte bilde av dem har de en fysisk, "virkelig" side med egenskaper og handlinger som ikke går opp i jegets forestilling. Denne dobbeltheten skildrer hun både direkte, ved at hun tar opp og tematiserer handlinger og egenskaper ved mennene, og hun skildrer den indirekte, ved å antyde dobbeltheten gjennom en ironisk distanse til det hun forteller om.

Etter mitt syn reduserer både en "virkelig" og en "indre" lesning romanen. *Malina* må leses på begge måter. Slik respekteres tvetydigheten, spillet og spenningen i romanen, samtidig som jegets tematiserte dobbelthet får en dypere klangbunn. *Malina* kan verken reduseres til et tradisjonelt trekantdrama eller til en ren beskrivelse av jegets psyke. Jeg leser fortellingen som en aldri avklart spenning mellom ytre og indre, virkelighet og fantasi, nåtid og fortid, erfaring og refleksjon. Det er jegets forhold til virkelighet og erindring som utgjør fortellingen.

Romanen leker med egen fiksjonalitet. I fortellingen er det mulig å finne mer eller mindre subtile henvisninger til virkelige personer og virkelige steder. Handlingen er lagt til et lett gjenkjennelig Wien, og vi kan anta at den utspiller seg omtrent samtidig med utgivelsen av romanen. I tillegg minner jeget i utstrakt grad om Bachmann selv. Denne utenomtekstlige virkeligheten blir trukket inn på ulike måter, noe Grimkowski inngående kommenterer i sin avhandling (1992). Den snedigste leken med fiksjonalitet består etter min mening kun av ett

¹⁸ Summerfield kaller det "Verkörperungen psychischer Anlagen oder Möglichkeiten" (Summerfield 1976, 3).

ord. I romanen skriver jeget *Todesarten*. Hun benytter tittelen på det romankompleks *Malina* var ment å inngå i som navn på sitt eget litterære produkt.

Å lese *Malina* referensielt er naturligvis et blindspor, noe selve insisteringen på ordet *roman* på tittelbladet skal demme opp for. Grimkowski tar til orde for at denne sammenblandingen av fiksjon og selvbiografi er så sammenvevd at "eine neue poetische Dimension entstanden ist." (Grimkowski 1992, 75) Likevel er det påfallende mange som nettopp har fulgt dette rene selvbiografiske sporet, og derved lest jeget som Bachmann og jegets ytringer som Bachmanns egne. Jeg vil hevde at ved å skrive romanen så tett opp mot en gjenkjennbar virkelighet, blir leseren hensatt til et univers mellom fiksjonalitet og utenomtekstlig referensialitet, til som noe som både er og ikke er til samme tid.

III. IVAN

Ivan og Malina er begge til stede gjennom hele fortellingen. De er beskrevet i den innledende personfortegnelsen og det antydes at de fører en samtale i romanens avslutning. Graden av tilstedeværelse varierer imidlertid. I prologen fremstår Ivan som del av jegets dagligliv. Fordi hans tilstedeværelse ikke synes å trenge forklaring, fremstår han som en naturlig del av jegets hverdag. Her fremstiller jeget Ivan som kjærlighetsobjekt, og hun forteller hvordan hun innretter seg etter ham, og at hun lar ham styre hennes tidsoppfatning, hennes handlinger og interesser. I legenden jeget dikter i det samme kapitlet er han til stede som "den fremmede". Etter første kapittel er Ivans tilstedeværelse mer begrenset. I andre kapittel figurerer han som drømmeskikkelse i enkelte av drømmene jeget forteller om, og i tredje kapittel er hans tilstedeværelse redusert til et par kort skisserte besøk.

Virkelighet

Ivans viktigste funksjon overfor jeget er å gi henne virkelighet: Jeget fremstiller Ivan som en som gir henne tilgang til hverdagen, som garanterer henne en fysisk tilstedeværelse, og som forankrer henne i et "her" og et "i dag". Ivans forbindelse til "virkeligheten" blir fremhevet allerede i personfortegnelsen, eller rollelisten, gjennom en tilknytning til bestemte tider og steder. Det kommer frem at han har en fortid (født i 1935 og fødestedet Pécs i Ungarn), en fremtid (som hun ikke vil skape forviklinger for) og en nåtid (arbeid et bestemt sted og bosted i Wien) knyttet til virkelige steder.

Ivan: geboren 1935 in Ungarn, Pécs (vormals Fünfkirchen). Lebt seit einige Jahren in Wien und geht einer geregelten Arbeit nach, in einem Gebäude, das am Kärntnerring liegt. Um keine unnötigen Verwicklungen für Ivan und seine Zukunft heraufzubeschwören, soll es als ein Institut für äußerst notwendige Angelegenheiten bezeichnet werden, da es sich mit Geld befaßt. Es ist nicht die Creditanstalt. (7)

Her blir det antydning at Ivan har et liv både før og etter fortellingen, og at han eksisterer som person uavhengig av jeget. Han arbeider med penger, noe som gjør at han fremstår som en viktig mann, som en del av en (kapitalistisk og borgerlig) samfunnsstruktur. Også verbene i denne presentasjonen gjør tilknytningen til livet og hans fysiske tilstedeværelse tydelig: Han "*lebt seit einige Jahren in Wien*" og han "*geht einer geregelten Arbeit nach*" (mine uthevinger). At arbeidet hans er "geregelt" og at han ikke skal belemres med unødvendige forviklinger, gjør at han fremstår som en forutsigbar og konform fyr. Men det blir også

ironisert over tilknytningen til nåtiden og den "faktiske virkelighet", for denne virkeligheten blir fremstilt som vag og uangripelig: Ivan har levd "seit *einige* Jahren" i Wien, og at han arbeider i "*einem* Gebäude, das am Kärntnerring liegt" (mine uthevinger).

I prologen og i første kapittel fremstår Ivan som en del av jegets hverdag. Ivans tilknytning til den umiddelbare virkelighet blir understreket gjennom bruken av en iterativ fortellermåte, som gir forholdet mellom dem skinn av hverdag og vane. Slik fremheves forutsigbarheten i forholdet. Det blir klart at virkeligheten sammen med Ivan først og fremst består av hverdager.

Fortelleren knytter ord som refererer til liv, hverdag og virkelighet til Ivan. Ved slutten av første kapittel er det ifølge jeget uutholdelig å være på ferie mens Ivan er ved Mondsee, noe jeget beskriver som: "während am Mondsee *das Leben* ist" (173) (min utheving) Også i tredje kapittel insisterer hun på Ivan som livet: "(Ich kann nur meiner Freude und meinem Leben, das Ivan heißt nicht sagen: du allein bist die Freude und das Leben!)" (294) Men også gjennom narrasjonen knyttes han til det virkelige livet. Som vi har sett antyder de dramatisk oppstilte telefonsetningene at Ivan er nærværende og hans tale fremstår som ikke-formidlet.

I første kapittel omtaler jeget Ivan i nesten lyriske vendinger. Når hun tenker på ham, tenker hun på kjærlighet og virkelighet:

*Ich denke an Ivan.
Ich denke an die Liebe.
An die Injektionen von Wirklichkeit.* (43)

Tanken på Ivan utløser en assosiasjonsrekke i jeget som består av kjærlighet i bestemt form, selve Kjærligheten, og deretter "injeksjoner av virkelighet". Vendingen "die Liebe" gjør utsagnet bastant og lukket, det opphøyer og reduserer Ivan på samme tid, det både tømmer og fyller ham med innhold. Det at hun forbinder ham med injeksjoner av virkelighet er vel så mye et utsagn om hennes eget liv *før* hun møtte Ivan, som om hva hun håper han skal komme til å bety for henne. Jeget har vært sykt av mangel på virkelighet, og hun mener Ivan er den som kan helbrede henne, som kan tilfører (det passive) jeget virkeligheten som medisin, og som hjelper henne ut av en eksistensielt vanskelig tid med kroppslige spor: "immer in Panik, mit trockenem Mund, mit der Würgspur am Hals" (26).

Jeget forteller også at hun forholdt seg avvisende til verden før hun møtte Ivan. Hun foretrakk en mer reflektert tilnærming til omverdenen og hadde samlet antistoffer som mistro, likegyldighet og fryktløshet: "Mißtrauen, Gleichmut, Furchtlosigkeit" (33). Her speiler selve ordvalget den reflekterende holdningen hun hadde antatt for å distansere seg fra et direkte,

fysisk og sansende møte med verden. Men Ivan løser opp i dette anstrengte forholdet, hevder hun. Han gjør henne levende og gir henne følelsesuttrykk: "daß er mir wieder zum Lachen bringt" (34). Jeget antyder òg en forundring over at han makter å trenge gjennom "soviel Widerstand, dieses krisenfeste Elend, die [...] eingespielten Nächte, die pausenlose Nervosität, den obstinaten Verzicht auf alles" (33). Satt opp mot denne overveldende negative innstillingen, betyr Ivans inngripen noe positivt og etterlengtet for jeget. Det innebærer en ny måte å forholde seg på, en ny start. Selve vendingen hun benytter speiler her jegets tidligere distanserte forhold til egen kroppslighet. For ved å la svært direkte ord for følelser som nervøsitet og avvising bli beskrevet gjennom foranstilte adjektiv, blir også de ellers direkte ordene trukket inn i refleksjonen. De blir i større grad litterarisert og derved distansert fra den opprinnelige fysiske erfaringen.

Sammen med Ivan får jeget en følelse som skiller seg fra den hun har hatt tidligere. Hun føler seg inkludert, og ser seg som en akseptabel del av verden, som en del av en større helhet: "nicht abgetrennt und monadenhaft eingesperrt [...] Auch wir sind ein akzeptabler Teil der Welt" (55) Og de omgis av en levende by: "die ganze Stadt atmet und zirkuliert" (55).

Jegets opplevelse av å være forankret i virkeligheten er først og fremst et kroppslig anliggende: "Endlich gehe ich auch in meinem Fleisch herum." (34)¹⁹ forteller hun. Det er den nye situasjonen hun opplever sammen med Ivan som gir henne denne nye følelsen av å være kroppslig hjemme. Bruken av ordet "endlich" antyder at hun har lengtet etter denne kroppserfaringen. Hun beskriver kroppen som bevegelig og som noe som opptar plass – hun kan gå rundt i den. I ordet "Fleisch" – kjød – ser vi en henvisning til kroppens rene fysiske aspekt, og til en forståelse av en prekulturell kropp. Vi legger merke til at jeget forestiller seg at den kroppen hun har sammen med Ivan som en kropp som verken er kulturelt bestemt eller som fungerer som symbol i en bestemt kulturell kontekst. I tillegg står dette nye, umiddelbare forholdet til kroppen i kontrast til jegets tidligere kroppserfaring. Hun forteller at kroppen før hun møtte Ivan var blitt henne fremmed "durch eine Verachtung" (34), det vil si gjennom en "tankehandling" som var negativt ladet. Men fordi hun også sier kroppen var "fremd geworden" (34) antyder hun at hun har hatt en enda tidligere kroppserfaring. Og det er sannsynlig at det er denne hun lengter tilbake til og tror hun kan få ved Ivans hjelp når hun insisterer på at han trenger gjennom refleksjonen og finner henne i hennes innerste lag "wie ich einmal war" (34). Det vil si at han avdekker noe opprinnelig ved henne, hennes "frühesten

¹⁹ Folkvord (2002), som i sin avhandling tar for seg mulighetene for rom, trekker frem den kroppen jeget blir til del gjennom Ivan som en mulighet for å føle seg hjemme.

Schichten" og "verschüttetes Ich" (34).²⁰ På denne måten gjør hun Ivan til en som garanterer henne tilgangen til hennes tapte opprinnelighet, et forspilt jeg. Hun lar ham avdekke og bekrefte egenskaper hun har mistet ved seg selv og slik sett gir hun ham makt til å definere henne som virkelig.²¹

I første kapittel fremtrer jeget som avhengig av Ivan for å få bekreftet seg selv, og det er først og fremst gjennom Ivans blick hun mener å få denne bekreftelsen. Det at han *ser* henne, gjør hennes fysiske tilstedeværelse gyldig. Jeget kommenterer Ivans blick og øyne gjennom hele fortellingen, hun stiller ham opp som et anerkjennende speil for sin egen virkelighet. Blant annet lar hun hans blick markere begynnelsen for deres forhold, hun forteller med skrekk at noe kunne kommet i veien da de møttes på gaten, "und schon wäre ich nicht von ihm gesehen worden" (35).

Kroppslighet blir skrevet frem som Ivan og jegets felles referansepunkt. Samtidig blir det understreket at de utgjør to atskilte, svært ulike kropper. Det er viktig for jeget å overkomme distansen mellom dem for ikke å miste sammenhengen med verden. Fysisk nærhet til Ivan betyr en forbindelse til verden: "ich will versuchen, wegen des Zusammenhangs mit der Welt, nicht zu weit zurückzubleiben, mit ihm zu gehen" (55). Men hun gir samtidig konkret uttrykk for at hun har problem med å være "på høyde" med Ivans virkelighetsnærhet, hun blir alltid hengende etter når de går sammen: "Ich haste immer ein wenig hinter ihm drein, weil er so viel größer ist und nur einen Schritt machen muß, wo ich zwei Schritte machen muß" (55). På denne måten fremstiller hun Ivan som toneangivende, han er større og går raskere enn henne.

Det er mye som tyder på at jegets fysiske fremtoning er det eneste Ivan forholder seg til ved henne. Han "hält sich sorglos an die Erscheinung" (105), til hennes fremtoning, og han kan lese været i ansiktet hennes: "Ivan liest sofort von meinem Gesicht die Wetterlage" (85). Og han er ikke interessert i hva som rører seg i jegets indre.

Slik sett er det mulig å se Ivans injeksjoner som et rent seksuelt anliggende, som injeksjoner av Ivans sæd, også *den* livgivende. Og på denne måten viser injeksjonene til det vi aner er Ivans innstilling til forholdet, det vil si som et utelukkende overfladisk forhold begrenset til fysisk kontakt – noe helt annet enn jegets forventninger.

²⁰ I kapittelet om jeget skal vi se nærmere på jegets følelse av å være flere suksessive jeg. Her antyder hun øyensynlig et tidligere forspilt jeg.

²¹ Den følelse av opprinnelighet jeget får gjennom Ivan, tematiseres flere steder i fortellingen. Se blant annet jegets omtale av de to eneste husene. De to fremstilles som en moderne Adam og Eva, som de to første mennesker.

Selv om Ivan gir jeget virkelighet, skriver hun frem et rom for deres kjærlighet som er løsrevet fra den virkelige verden. Store deler av forholdet utspiller seg nemlig i et tenkt "Ungargassenland". Dette "landet" er en del av den virkelige verden, men samtidig insisterer jeget på at den er noe *annet*. Det avviser den fjerne verden og er kjennetegnet av en egen logikk:

Aber Washington und Moskau und Berlin sind bloß vorlaute Orte, die versuchen sich wichtig zu machen. In meinem Ungargassenland nimmt niemand sie ernst oder man lächelt über solche Aufdringlichkeiten [...] sie können nie mehr hereinwirken in mein Leben, mit dem ich in ein anderes hineingelaufen bin (25)

Her sier jeget at de store maktsentra *forsøker* å trenge seg på, og å gjøre seg viktige i hennes "Ungargassenland". Her tar ingen gitte autoriteter alvorlig og en ler av, og avviser lett, slike "påtrengtheter". Slik antyder jegfortelleren hva som er vanlig praksis "in meinem Ungargassenland", i *hennes* land. Vi ser hvordan hun på denne måten fremhever landet som sin konstruksjon, som et land hvor hun har grep om sedvane og regi. "Landet" innebærer både en romlig utstrekning av deres forhold og en abstrakt filosofisk overbygning, som en anskueliggjøring av en måte å forholde seg til verden og forholdet til Ivan på, og som knyttet til den værenstilstand jeget opplever sammen med Ivan.

Jegets underminering av den ytre verden hun tidligere levde i er et uttrykk for den *nære* opplevelsen av verden hun får gjennom Ivan. Hun skriver frem et bilde av forholdet som skjørt og truet helt fra de møttes utenfor en blomsterbutikk, og vi ser at det er den vanskelig begripelige verden som virker så truende på deres tosomhet: "mein Gott, es ist nicht auszudenken, was alles hätte dazwischenkommen können!" (35) Men i forholdet ser hun en kraft som reduserer denne fjerne verden til minimal betydning: "Nun ist die weitere Welt, in der ich bisher gelebt habe [...] auf ihre geringfügige Bedeutung reduziert, weil eine wirkliche Kraft sich dieser Welt entgegensetzt" (26). Dette betyr at abstraksjonen og jegets indirekte møter med verden er erstattet av nær og direkte kontakt med omgivelsene, av jeget som kropp i møte med virkeligheten og de konkrete ting hun omgir seg med.

Forholdet til Ivan innebærer at jeget opplever at ordene for tingene igjen virker, og at ting som omgir henne gir mening som enkeltgjenstander. Hun klarer å se tingenes partikularitet, ikke kun som del av en konturløs masse.²² Samtidig avviser hun det som ikke er

²² "In einer großen Zahl ist alles zu sehr bedroht, eine Menge muß etwas Abstraktes bleiben, muß eine Formel aus einer Lehre sein, etwas Operables, muß die Reinheit der Mathematik haben, nur die Mathematik läßt die Schönheit von Milliarden zu, eine Milliarde Äpfel aber ist ungenießbar, eine Tonne Kaffee" (276)

umiddelbart tilgjengelig, som for eksempel uhyrlige mengder og, som vi har sett, den abstrakte ytre verden.

I første kapittel ser vi hvordan hverdagstingene blir en del av jegets språklige omgang med verden. Dette blir spesielt tydelig ved at jeget knytter store konsentrasjoner av enkelte "nære" ord til Ivan. Hun beskriver blant annet gaten og nærområdet inngående og detaljert (11), klær og sminkesaker (28), sykdomsbegrep (28) og mat (82). Disse ordene er direkte og situasjonsbestemte og tilsvarer Ivans konkrete og nåtidige innflytelse. Hun forteller at alt som er gripbart og innen rekkevidde, er av Ivans merke "daß alles, was mir erreichbar ist, das Telefon, Hörer und Schnur, das Brot und die Butter und die Bücklinge, [...] daß alles von der Marke Ivan ist, vom Haus Ivan" (27), og at dette er tilgjengelig for henne som en konsekvens av at hun møtte ham og som en forutsetning for hennes umiddelbare, ureflekterte møte med verden. Hun forteller at de faktiske gjenstandene er henne "erreichbar", de er mulig å nå for henne, noe som må leses som et uttrykk for at verden blir mulig å gripe gjennom Ivan. Ivans nærhet betinger på denne måten ikke bare jegets kontakt med den fysisk erfarbare verden, men også muligheten for å navngi den. Og ved å hevde at livet ville antatt et tilfeldig forløp dersom hun ikke hadde flyttet til Ungargasse, insisterer hun på at Ivan fyller en bestemt og unik funksjon i livet hennes, at han ikke er en tilfeldig og utbyttbar mann.

Ivan transformerer virkeligheten og gjør den vakker for jeget. Hun forteller om sitt nye syn på skrivemaskinen og på støvsugeren som tidligere må ha bråkt uutholdelig: "Auch die Schreibmaschine und der Staubsauger, die früher einen unerträglichen Lärm gemacht haben, müssen von dieser guten und mächtigen Firma aufgekauft und besänftigt worden sein" (27) På denne måten gjør hun Ivan også til noe mer enn seg selv, som symbol, samlebetegnelse og kvalitetsmerke. For Ivan, eller merket Ivan, har tatt over og gjort de bråket gjenstandene mildere. Til og med naturen er kommet under Ivans beskyttelse, hans "Obhut" (27): "die Vögel singen am Morgen leiser" (27).

Samtidig som jeget fremstiller kjærligheten til Ivan som helbredende, karakteriserer hun den som et "virus". Hun ser for seg at forholdet til Ivan preger det området i Wien hvor det faktisk utspiller seg. På samme måte som Ivan helbreder jeget, fungerer deres forhold helbredende på verden omkring, og hun ønsker å smitte nabolaget. Jeget forteller at mellom husene deres er smerten avtagende, "der Schmerz [ist] im Abnehmen" (28), og at ulykkene og sykdomsanfallende i området blitt færre etter at hun flyttet til Ungargasse og til Ivans nærhet. Jeget kaller dette området "her" og skildrer det som et område som skiller seg fra resten av byen slik den eksisterer i hennes forestilling, det vil si som preget av "zitternde Nervosität" og "Hochspannung" (28). Det hektiske og kaotiske preget ved resten av verden er fraværende i

hennes "her", verden er "fast beruhigt" (28). For jeget fremstår den øvrige verden hvor hun og Ivan ikke oppholder seg som syk og spaltet, men "her" er det motsatt. Gapet lukkes umerkelig, som om det er en naturlig bevegelse, og verden fremstår som hel: "die Schizothymie, das Schizoid der Welt, ihr wahnsinniger, sich weitender Spalt, schließt sich unmerklich" (28). Vi legger merke til at verdens spalte er "wahnsinniger", slik setter jeget den vide verden i sammenheng med galskap og avvik fra konvensjonelle normer. Og måten hun beskriver verden på minner om hennes egne tidligere møter med verden. Hun bruker ord som "Schizothymie" og det "schizoide" som betegnelse på verden, hvilket innebærer en introversjon og isolasjon og en veksling mellom overømfintlighet og likegyldighet (Meyers Lexikon online).

Sammen med Ivan opplever jeget et fravær av smerte: "[wir sind] in nichts Schmerzliches abgetan"(55), og vi ser hvordan hans nærvær sammenliknes med en medisin. Hun er avhengig av Ivans helbred for å kunne leve som sansende og erfarende, og hun hevder at nærværet har målbare resultat. Hans tilstedeværelse påvirker jegets kropp og fungerer både forebyggende og kurerende, "als Kreislaufstütze, zur Blutdruckerhöhung, als Nachbehandlung, als vorbeugende Behandlung, als Kur" (84). Og som ved en medisin har dosen en direkte sammenheng med virkningens varighet: "Fünf Stunden Ivan, das könnte reichen für ein paar Tage Zuversicht" (84). I likhet med "injeksjonene av virkelighet" forutsetter også helbredelsen et mottagelig jeg.

For å holde fast ved "Ungargassenlandet", "mein einziges, mein über allem liegendes Land" (48), er jeget avhengig av Ivans faktiske nærhet. Hennes eneste land, landet som ligger *over* alt annet, blir fremstilt som en abstraksjon, det er så skjørt at hun er redd for å miste det dersom Ivan blir borte for henne. Jeget etterlyser derfor handling istedenfor ord fra Ivan, hun vil han skal være den som tar henne med til Paris og ikke bare snakker om byen. Men Ivan handler ikke og bryter derved med jegets forestilling om ham som den virkelige, aktive mannen. Etter hvert innser hun også resignert at Ivans travle hverdag i seg selv er et hinder for det hun ønsker i forholdet: "nie werden wir an diese Orte fahren, weil er immer zu viel zu tun hat, weil er nach Paris fahren muß, weil er morgen um sieben Uhr aufstehen muß." (48) Den hverdag hun beundrer og begjærer ved Ivan er altså også en kilde til skuffelse og frustrasjon.

Gradvis erkjenner jeget at Ivans oppførsel overfor henne ikke tilsvarer forventningene. For det er ikke nok å få virkelighet av Ivan, hun ønsker også hans helbred og kjærlighet. Til tross for jegets forherligelse av Ivan som kjærlighetsobjekt skinner hans "virkelige" karakter gjennom. Ivan snakker nedlatende til henne, nekter å forholde seg til noe under overflaten, er stadig mer avvisende og gjør henne ubevegelig: "er [hält] mir beide Arme auf dem Rücken

zusammen[...], [macht] mich unbeweglich" (46). Hans aggresjon er rettet mot jegets intellekt og kreativitet: "Ivan macht eine bedrohliche Bewegung mit der Hand [...]. [...] was bildest du dir ein in deinem Kopf voller Salat und Bohnen und Erbsen" (46). Jeget avskriver ham likevel ikke som kjærlighetsobjekt. Isteden lar hun det vokse en diktet Ivan ut av og over den "virkelige" ved å omskrive og forherlige. Dermed skiller hun i en viss grad kjærlighet fra virkelighet, for en Ivan som kun eksisterer i jegets fantasi kan umulig fungere som forbindelse til verden og virkeligheten.

Slik ligger det en dobbelthet i måten jeget beskriver Ivan. Han er både en del av verden og tenkt løsrevet fra den, som en som lever på jegets "tankescene". Men begge disse Ivaner er av avgjørende betydning for jeget, noe som innebærer at hun i tillegg til virkeligheten er avhengig av en viss grad av fantasi og abstraksjon for at denne skal bli vakker. For Ivans "egentlige" oppførsel formidles samtidig av fortelleren, i nøkterne, ironiske kommentarer.²³ Hun forteller blant annet at hun er blitt avhengig av hans utskjellingssetninger: "nun bin ich fast süchtig geworden und warte auf die Schimpsätze, weil es ein gutes Zeichen ist, wenn Ivan zu schimpfen beginnt." (85) På denne måten forsøker jeget å dekke over bildet av en uinteressert mann.

Jeget tilskriver Ivan to referansepunkt: Kjærlighet og virkelighet. Hun insisterer på at han er hennes tilgang til virkeligheten, samtidig som hun flytter ham ut av denne konteksten og inn i en ny – som kjærlighetsobjekt. Men av Ivans væremåte overfor jeget blir det klart at han verken kan eller vil leve som kjærlighetsobjekt, noe som henger sammen med hans orientering om det kroppslige og overfladiske. I tredje kapittel forteller jeget at han ber henne om ikke å stille henne så høyt, for han får ikke puste: "Ich kann dort nicht atmen, wo du mich hinstellst, bitte nicht so hoch hinauf" (366).

I første kapittel opplever til og med jeget at virkeligheten kolliderer med hennes fantaserte bilde. Hun møter Ivan på gaten samtidig som hun tenker seg ham på kontoret:

Ivan kommt jetzt aus dem Haus und geht auf das Auto zu, ich will rasch weitergehen, doch Ivan, mit seinen guten Augen, hat mich schon erblickt, winkt und ruft, ich laufe strahlend hinüber, was macht er nur hier, um diese Zeit, wo ich ihn mir in seinem Büro denke (125)

Slik antydes Ivan å ha et eget liv, et liv som ikke går opp i jegets forestilte bilde av ham. Ivan er noe mer enn en mann i relasjon til jeget, han har arbeid, barn og dårlig tid. Når jeget uforvarede møter Ivan på gaten, blir hun usikker. Hun sier at hun raskt vil gå videre, men at

²³ Her antydes det et brudd mellom den enheten som hersker mellom det fortellende og det erfarende jeget i første kapittel.

hun blir fanget av hans "gode øyne". Jeget er ikke forberedt, og Ivans bekreftende blikk virker ubeleilig. Likevel løper hun strålende mot ham, "ich laufe strahlend hinüber" (125). Her forstiller hun seg og går inn i en rolle som hun tror oppfyller hans forventning til henne, hun ter seg som den kvinne hun tror Ivan ønsker hun skal fremstå som. Det blir tydelig i hvilken grad forholdet til Ivan hensetter jeget i en bestemt rolle, og hvor fjern denne egentlig er fra hva hun innerst inne ønsker seg av forholdet.²⁴ Vi ser at hun ved synet av den "virkelige" Ivan som går mot bilen sin i et øyeblikk blir klar over avstanden mellom den virkelige og den diktete Ivan. Men gapet lukker seg når hun deretter blir med Ivan og barna på biltur.

Ivans dobbelthet består ikke av to ulike Ivaner som eksisterer uavhengig av hverandre, men er et uttrykk for to ulike måter å forestille seg ham på. I jeget utfyller og kontrasterer den diktete og den virkelige Ivan hverandre. Den virkelige Ivan forankrer jeget i verden og virkeligheten, i et "her" og et "i dag", mens den diktete utgjør forbindelsesleddet til kjærligheten og til en tenkt utopisk tilstand. Dette kommer blant annet frem i legenden som dukker opp i første kapittel, hvor "den fremmede" som redder prinsessen blir fremstilt som en mann som likner Ivan. Forholdet mellom denne fremmede og prinsessen er et uttrykk for jegets drøm om hvordan forholdet mellom henne og Ivan skulle være. Også i drømmene i andre kapittel finnes en dobbeltgjenger, og også her fremstår han som utvetydig del av jegets forestillingsverden, denne gang i rollen som tragisk offer.

Jeget knytter en bestemt tidsoppfatning til forholdet til Ivan. Tiden hun tilbringer sammen med ham fremstår som en evig nåtid. Jeget frykter tiden som går: "Außer gestern wird es auch noch morgen geben, ein Morgen, das ich nicht will, und gestern ..." (154), og hun lar hele fortellingen utspille seg i et "i dag". Jeget tviholder på sin egen forankring i nåtiden og virkeligheten, og hun beroliger seg selv ved å gjenta tiden og stedet som et mantra: "Es ist heute. Ich bin hier und heute." (154) Sammen med den innledende diskusjonen om den skjødesløse bruken av ordet "heute" er dette å lese som et uttrykk for hennes syn på tidens forgjengelighet som en trussel om relativering.

For jeget innebærer "i dag" en livsfortettethet. Det er en betegnelse jeg mener favner den intensitet og umiddelbarhet jeget opplever sammen med Ivan, og som hun rykker ut av en normal lineær tidsoppfatning. Hennes "i dag" er ikke et øyeblikk i en tid som går, livet er uten forløp, det eneste som betyr noe er den intense nåtids- og selverfaring hun opplever. Det er et ord forbundet med angst og flyktighet: "höchster Angst und fliegender Eile" (8). I prologen

²⁴ Legg merke til at jeget ikke passer inn i Mühlbauers tanker om hennes identitet. I dette ser vi en krass kommentar om det å kun være resultat av andres forventninger, noe som igjen tilfører jegets beskrivelse av seg selv som "Ivans kvinne" en tydelig ironisk distanse.

hevder hun det er et ord som burde vært forbeholdt selvmordere, noe som må forstås som et uttrykk for det betydningstapet "i dag" lider under som betegnelse på en hvilken som helst dag. Og når hun selv, under tvil, velger "i dag" som tidsangivelse for fortellingen, blir det derved antydning at det hun forteller om også vil ha en ende.

Vendingen "das ganze Leben", hele livet, leser jeg som et uttrykk som rommer jegets dirrende "i dag", hennes drømmer knyttet til Ivan og sansingen hun blir til del gjennom ham. Vi ser at det for jeget betyr en totalitet, en altomfattende tilstand og en fortettet uendelighet, og vi finner det igjen i utopien hun skriver frem. Men uttrykket er opprinnelig Ivans, forteller jeget, og han bruker det om det hverdagslige og overfladiske, som en betegnelse for en ren utstrekning i tid og en måte å utsette det han ikke vil forholde seg til: "Es bleibt uns noch das ganze Leben, sagt Ivan." (35) Den ulike bruken indikerer en avstand mellom Ivan og jeget, og uttrykket synliggjør derfor misforholdet mellom Ivan og jegets syn på forholdet.

Kjærlighet

Kjærligheten er fundamental i måten jeget forholder seg til og omtaler Ivan på. Hverdagen og forankringen Ivan gir jeget, setter henne i stand til å drømme om en fullstendig og altomfattende kjærlighet. Hun dikter frem en profeti om fremtiden i fragmentene og skriver en legende som fremstår som et mytisk forelegg for forholdet. På denne måten forankrer hun forholdet i kunsten og historien (Malinas "områder"). Dette antyder imidlertid en utilstrekkelighet ved hennes "her" og "i dag". Vi ser at forelskelsen er todelt. På den ene side en forelskelse i en mann ved navn Ivan og en forsikring i verden uttrykt ved et annet menneske. Ivan beveger ifølge jeget virkeligheten, og det blir klart at han setter henne i stand til den andre og mer grunnleggende kjærligheten. Men fordi Ivan verken kan eller vil være en del av et slikt forhold og trer ut av rollen som elskende, blir det klart at forholdet til Ivan aldri kan være noe annet enn direkte og overfladisk.

Kjærligheten til Ivan er tydelig en måte for jeget å "kople seg på" verden på. Hun tror på kjærligheten som forløsende kraft (som utopi), den gir henne en ny erfaring av verden og hun definerer sin egen selvforståelse gjennom den. Fordi kjærligheten er så tett knyttet til jegets forståelse av egen identitet, kan ikke jegets fortelling om Ivan reduseres til en kjærlighetshistorie hjemmehørende i trivallitteraturen, hvor enkelte kritikere har plassert den.

I første kapittel er forelskelsen altoverskyggende. Jeget fremstiller Ivan som sitt livs akse, som rettesnor og veileder. Hun omskriver en ordinær kjøretur med Ivan til et spennende eventyr og insisterer på at det hun opplever er lykke. I ett tilfelle ser hun sin egen situasjon utenfra, som en film som ennå ikke er blitt vist:

der noch nie gelaufen ist, in dem ich jetzt Wunder über Wunder sehe, weil er den Titel hat MIT IVAN DURCH WIEN FAHREN, weil er den Titel hat GLÜCKLICH, GLÜCKLICH MIT IVAN und GLÜCKLICH IN WIEN, WIEN GLÜCKLICH [...] es heißt glücklich, es muß glücklich heißen. (58)

Det fortellende jeget observerer seg selv – det erfarende jeget – i bilen. Filmen er kun tenkt, men tittelen er den samme som første kapittel i *Malina*, kapitlet som danner rammen rundt denne episoden. Jeget holder fast ved samtidigheten mellom det som erfares og det som fortelles ("jetzt"),²⁵ men likevel er der en distanse mellom det fortellende og det fortalte jeget. Når hun viser til et annet medium, filmen, blir kjærlighetskonstruksjonen tydelig, noe vi ser forsterket av hennes stadige insisteringen på ordet "glücklich": Lykken er en språklig insistering.

Forholdet mellom Ivan og jeget er preget av grenser. Tidlig i fortellingen sier hun at grensene raskt var fastlagt i det landet som skulle grunnlegges mellom dem: "Die Grenzen waren bald festgelegt" (26). Men det er også et åpent og ikke ferdig definert land, for det er uten områdekrav og forfatning: "ohne Gebietsansprüche und ohne rechte Verfassung" (26). Jeget kaller det "ein trunkenes Land, in dem bloß zwei Häuser stehen" (26)²⁶, noe som forteller oss at det både bærer preg av undergang som et prekulturelt, myteliknende, Atlantisaktig land. Og at det er et øde land med to hus, det vil si et opprinnelig og eksklusivt land som henviser til en forestilling om Ivan og jeget som de to første mennesker, som en moderne Adam og Eva.²⁷

Jeget deler et rom med Ivan som fremstår som et lite invaderende sted hvor friheten råder. Hun forteller det er et sted hvor de *første* dristigheter og de *siste* resignasjoner igjen har en sjanse: "die ersten Kühnheiten und die letzten sanften Ergebnheiten [haben] wieder eine Chance" (30).²⁸ Og *ingen*, heller ikke Lina som vasker, får tre inn i dette rommet, som vi aner er noe så prosaisk som hennes soverom.²⁹ Det er et rom preget av gjensidig kjærlighet og

²⁵ Dette er igjen et argument for at hun trenger en viss abstraksjon og fantasi også i forholdet til Ivan.

²⁶ "Haus Ivan" er av kvalitet som alt annet av Ivans merke. Betegnelsen må ses i sammenheng med jegets kommentarer om "Haus Österreich" i intervjuet med Herr Mühlbauer. "Haus Österreich" er for øvrig et mye omtalt begrep hos Bachmann, "et bilde på samhørighet og familie, et bilde på den ønskedrøm hun nærer for den nye samhørighet mellom menneskene, mellom mann og kvinne." (Wessel 2002, 46)

²⁷ Ivan blir sagt å stadig stille klokken sin etter 00.00, noe som igjen knytter ham til forestillingen om opprinnelighet.

²⁸ Legg merke til at hele denne beskrivelsen er presentert som en negasjon i konjunktiv. Slik sett ligger det en intrikat dobbelthet i dette.

²⁹ Folkvord leser "niemand" som en omskrivning av Malina. Hun viser til Frei-Gerlachs lesning av "niemand" som navn og hevder det står for samtidig negasjon og navn som ikke går opp i motsetningen mellom liv og død, mann og kvinne. I så fall er det i dette tilfellet sikkert at Malina skal tre inn i rommet. "Dieser Niemand, von dem heir die Rede ist, muß offenbar den Raum der Liebenden betreten" (2002, 98). En lesning av Malina som "niemand" er uhyre spennende, men i det følgende vil jeg begrense meg til å påpeke dette der det potensielt har store tematiske konsekvenser.

respekt, hvor intet blir eller egner seg til å bli prisgitt, dissekert eller analysert: "nichts ereignet sich und eignet sich dazu, preisgegeben, seziert und analysiert zu werden" (30), fordi "Ivan und ich schleifen, rädern, foltern und ermordern einander nicht" (30). Hos jeget ser vi en grunnleggende forestilling av forholdet til Ivan som fravær av mord, tortur og radbrekking. Hun definerer her hva forholdet *ikke* er og setter det opp mot dets fysiske aspekt som unndrar seg det gripbare: "und so stellen wir uns einer vor den anderen und schützen, was uns gehört und nicht zu greifen ist." (30) De respekterer hverandres annerledeshet og det ikke-verbale i forholdet. Rommet for kjærlighet blir på denne måten fremstilt som løsrevet fra den rasjonelle og målbare verden, som en motverden som følger egen logikk.

Men jeget er også "blind" overfor Ivan, hun kan gå med bind for øynene fra seg til ham: "ich weiß auswendig, wieviel Schritte ich machen muß, von mir schräg zu Ivans Haus, ich könnte auch mit verbundenen Augen gehen." (26)³⁰ Hun kjenner avstanden mellom seg og Ivan på kroppen, målt i antall skritt, for det er nettopp er denne *kroppen* som beveger seg over til Ivan, uten innsikt eller refleksjon.³¹

Et språk som dekker virkeligheten

Ivan står også for en gjenoppretting av jegets forhold til språk. Han skal ordne opp i hennes språklige forbindelse med verden og gi henne tilbake det direkte, bekreftende språket tilhørende en daglig omgang med virkeligheten. Jeget forteller at hun før hun møtte Ivan hadde et fremmed forhold til eget språk og til selve uttalen av lydene, men at Ivan nå er kommet for å gjøre konsonantene "wieder fest und fasslich" (30) og å åpne vokalene igjen "damit sie voll tönen" (30). Ifølge jeget skal han reparere de første ødelagte sammenhengene og forløse problemene: "um mir die Worte wieder über die Lippen kommen zu lassen, um die ersten zerstörten Zusammenhänge wiederherzustellen und die Probleme zu erlösen" (30).³² Språket hun får fra Ivan er ekstremt ladet: "Denn in seine Gegenwart werde ich still, weil die geringsten Worte: ja, gleich, so, und, aber, dann, ach! so geladen sind, aus mir mit einer hundertfachen Bedeutung kommen für ihn" (36), ja selve ordet "Wort" forekommer hyppig i forbindelse med Ivan.

³⁰ Ironisk nok er blick og øyne tradisjonelt sett et bilde på innsikt og kunnskap.

³¹ Legg merke til at hun senere ser sin lidelseshistorie på denne samme veien og at hun da insisterer på at det er noe som har hendt med hennes kropp.

³² Kristendomsreferansene er ikke til å overse. Jeget skildrer Ivan som gudeliknende eller som en Jesus-figur, som en hun vil "Seligsprechen". På denne måten setter hun ham inn i en kristen-patriarkalsk kulturhistorie. Hun forsterker bildet av Ivan som del av en mannlig orden, i kulturen oppfattet som guddommelig. Kristendomsreferansene innebærer et ønske om forløsning gjennom Ivan, og forsterkes gjennom tallmagien som Lücke (1993) påpeker. Jeg tar ikke i detalj for meg kristendomsreferansene, men jeg vil gjøre oppmerksom på enkelte av dem i fotnotene. Se forøvrig Hapkemeyers (1982) analyse av Ivans evne til å oppløse selve problemstillingen.

Det språket jeget ønsker seg og mener å få fra Ivan, er et språk som dekker virkeligheten. Men det skal òg være mer enn et praktisk innrettet språk som setter jeget i stand til å benevne verden omkring. For det skal lukke det gapet jeget har opplevd mellom ordet som betegner og det som betegnes – sammenhengene skal igjen bli tydelige. Dette er tydeligvis et språk hvor det eksisterer et én til én-forhold mellom språk og verden. Det er altså et språk uten arbitraritet mellom betegnende og betegnet, konsentrert omkring ord beregnet på jegets nære omgivelser, slik vi så i ordklyngene. Vi legger merke til at dette språket er noe annet enn det hun benytter som forfatter, og det er radikalt annerledes enn det språket hun før Ivan brukte for å verbalt distansere seg fra verden.

Dette språket er noe jeget må tilegne seg, og Ivan er hennes læremester. Ifølge jeget stammer "die vielen ersten Lehrsätze für mich" (39) fra Ivan. Ordet "læresetning" henspiller på noe dogmatisk, og setningene fremstår derfor som bastante og ubestridelige sannheter som ikke krever eller tillater videre refleksjon fra jeget – bare mottagelighet.

I teksten finner vi hentydninger til at jeget anser Ivan selv som representant for dette én til én-forholdet mellom begrep og ting. Blant annet fordi hun sier at "Ivan geht ganz und gar in seinen Namen ein" (86) og at "sein Name [ist ihm] selbstverständlich, [...] er [...] identifiziert [sich] durch ihn". Hun sier altså at han inngår i navnet sitt, at det er ham selvsagt og at han identifiserer seg gjennom det. På grunn av denne holdningen hun ser i Ivans forhold til navnet sitt, blir også det å bruke det et nytelsesmiddel: "es [ist] auch für mich ein Genuß, ihn auszusprechen, zu denken, vor ich mich hinzusagen. Sein Name ist ein Genußmittel für mich geworden." (86) Velværeproduktet, eller nytelsesmiddelet er en luksus i hennes triste liv, og noe hun også kan bruke i andre sammenhenger uten Ivan til stede. Slik er navnet blitt et produkt, og derved en del av reklamespråket jeget ironiserer over andre steder i fortellingen. For troen på et språk som dekker virkeligheten vitner om et naivt språksyn, et språksyn som riktignok er tilpasset deres overfladiske forhold, men som samtidig står i forbindelse med tap av mening. Innledningsvis gir jeget uttrykk for dette språkønskets ekstreme konsekvenser. Hun ønsker at "i dag" kun skal betegne denne ene dagen. Dette er ikke kun et ønske om at tiden skal stå stille, hun søker også fjerne det situasjonsbestemte ved ordet som gir det ulike betydninger avhengig av taler og tidspunkt. Likevel lengter jeget etter selv å oppleve den enheten hun ser mellom navn og person. I første kapittel forteller hun at hun sammenlikner sin og Ivans forbokstav, og uttrykker slik et ønske om å være definert en gang for alle, låst fast i et navn.

Jeget har hørt, eller mener å ha hørt, at Ivan har kommet med en setning som forsikrer henne i *verden*: "[ich] höre nicht auf, Ivan [...] anzusehen, zu hoffen, zu betteln und zu

meinen, einen Satz gehört zu haben, [...] der mich versichert in der Welt" (74). Jeget ønsker aktivt en *språklig* bekreftelse uttrykt ved et annet menneske, at Ivan skal bekrefte hennes eksistens ved å sette ord på den.³³ Men Ivan vil ikke gi jeget en slik forsikring. Hans kommunikasjon med henne begrenser seg til det som kan deles inn i ulike setningsgrupper, til "Kopfsätze", "Telefonsätze", "Schachsätze" og "Sätze über das ganze Leben" (46), det vil si setninger om det generelle og daglige. Men jeget gir uttrykk for at hun anser det som en mangel at de ikke kan snakke sammen om andre ting: "Es fehlen uns noch viele Satzgruppen, über Gefühle haben wir noch keinen einzigen Satz, weil Ivan keinen ausspricht, weil ich es nicht wage, den ersten Satz dieser Art zu machen" (46). Hun beklager ikke i og for seg Ivans måte å omgås språket, kun at prosessen ikke er kommet lenger. Og hun tør ved begynnelsen av første kapittel ikke selv ta initiativ til setninger om disse andre temaene. Ivan bruker rett og slett ikke språket på den måten, og det er etter alt å dømme tvilsomt om språket selv ville tålt en slik "dypere" bruk. For Ivan insisterer på et språklig spill. Han tar fra jeget muligheten til å uttrykke seg verbalt ved å ikke la henne sette ord på handlingene sine og å avbryte henne:

*Warum sagst du den nicht gleich
Was?
Daß du wieder einmal zu mir kommen willst
Aber!
Ich lasse es dich nicht sagen
Siehst du
Damit du im Spiel bleiben mußt* (85)

Ivan krever av jeget at hun skal bli i spillet. Det vil si et språkspill bestående av trekk og mottrekk, overlagt og kjølig beregnende, og derfor aldri noe annet enn overfladisk, betegnende og definerende. Ivans språk kan ikke romme følte nyanser, individuelle særegenheter eller personlige opplevelser.

Språket de deler er preget av misforståelser, forbisnaking og av det som ikke sies, noe som blir slått fast allerede ved begynnelsen av fortellingen når jeget forteller at kommunikasjonen består av meningsløse setningsdeler og at språket består av bruddstykker og betegner en falsk harmoni: "törichte Satzanfängen, Halbsätzen, Satzenden, von der Gloriole gegenseitiger Nachsicht umgeben" (35). Mellom Ivan og jegets ytringer og det jeget ønsker å si, finnes et tomrom: "zwischen seinen und meinen sparsamen Äußerungen und dem, was ich ihm wirklich sagen möchte, [ist] ein Vakuum, ich möchte ihm alles sagen, sitze aber

³³ Her knytter jeget for alvor båndet mellom kjærlighet og virkelighet. I tillegg til denne sammenstillingen av kjærlighet og virkelighet insisterer jeget på kjærlighet som noe ikke-målbart. Hun betviler at en setning er nok til å forankre henne og derfor sier hun at hun ønsker en forankring som ikke er av denne verden.

nur hier" (47). Det er et språklig vakuum mellom det som sies og det jeget ønsker å si, det vil si et lufttomt rom uten muligheter for liv. Og vi ser at fordi hun ikke makter å si det hun ønsker, blir hun bare sittende, fanget i sin egen kroppslighet, i kroppens bevegelse og i gester som antyder at Ivan ikke skal søle aske på gulvet.

Som tidligere antydte får dette nye forholdet til språket kvantitative utslag,³⁴ Men ordene ordene forblir overfladiske benevnelser, den intense benevnningen rommer en tomhet. Spesielt tydelig er dette der jeget insisterer på at hun er lykkelig sammen med Ivan. På to sider benytter hun ordet "Glücklich" hele seksten ganger – det kan jo ikke være annet enn lykke? Vi ser at jeget gjentar ordet i håp om at det til slutt skal bli sant, at det skal dekke følelsen eller at ordet skal bli til virkelighet.

Denne overfladiskheten finner vi igjen i Ivans evne til å *forløse* jegets problem.³⁵ Jeget forteller at han er kommet "[um] die Probleme zu erlösen" (30), noe som innebærer at han rett og slett fjerner problemstillingen med en språklig handling istedenfor å løse problemene ved å konfrontere de dypere liggende årsakene. Det kommer også frem at Ivan de få gangene han er på nippet til å snakke om dypere anliggender, ombestemmer seg i siste liten og trekker seg ut av situasjonen for å unngå å måtte involvere seg, som her: "Ich möchte wissen, nein ich möchte es nicht wissen, wer das angerichtet hat, dein Zusammenfahren, dein Kopfeinziehen, dein Kopfschütteln, dein Kopfwegdrehen." (46) Og istedenfor å undersøke årsakene, dekker han over det synlige. Jeget forteller at han med blikket vasker øynene hennes for bilder fra tiden før hans *kommen*. Når et dystert bilde likevel dukker opp etter gjentatt rengjøring, skyver Ivan fort et lysere bilde over "und nach vielen Reinigungen taucht dann doch wieder ein finsteres, furchtbares Bild auf, beinah nicht zu löschen, und Ivan schiebt mir dann rasch ein lichtet darüber" (30). Hun fortsetter altså å være plaget av grusomme bilder sammen med Ivan, nye bilder dukker opp, men heldigvis vet Ivan umiddelbart hva som skal gjøres, han renser, rengjør og dekker over.³⁶

³⁴ Hapkemeyer kaller dette et kvalitativt omslag i språket (Hapkemeyer 1982). Hapkemeyer hevder Ivan bevirker en språkfornyelse hos jeget, og at hun får evne til å skrive det skjønneste språket som et resultat av forbindelsen til Ivan, et språk som skiller seg grunnleggende fra hverdagsspråket. Men Hapkemeyer reflekterer ikke inn de underliggende beskrivelsene av hva hun ikke blir til del, det som begrenser henne og rammer henne inn. At hun sammen med Ivan ikke kan snakke om seg selv og hvor fremmed Ivans ord høres ut i hennes tale. Jegets grunnleggende konflikt i forhold til eget språk er mer enn hva Ivan kan helbrede i henne, men han kan fungere som en distraksjon, en ny begynnelse. At språket hun får fra Ivan ikke er nok viser seg i legenden og jegets doble beskrivelser av Ivan.

³⁵ Igjen en påminnelse om Ivan som religiøst ikon. Å forløse problemene har imidlertid en annen betydningsdimensjon mer sentral for denne lesningen.

³⁶ Igjen antar jegets fremstilling av Ivan religiøse dimensjoner, han opptrer som forløser, og de grusomme bildene er fra før hans *kommen*.

Ironisk nok er det språket jeget får fra Ivan (helt konkret, i form av et brev) som gjør at hun *ser* seg selv som rolle i det livet hun deler med Ivan. Jeget befinner seg på ferie ved sjøen sammen med venner som fremst av alt kan kunsten å konversere. Hun skildrer dem med lett ironisk distanse som en type brukere av språket hvis samtaler nærmest er blottet for innhold. Vi ser at samtalene først og fremst er beregnet på å stille samfunnsmessig posisjon til skue og blir benyttet som en måte for taleren å fremheve seg selv: "Je Vous adore, mon chéri, flüstert [Antoinette] zärtlich und so laut, daß es doch alle hören." (165)

Etter å ha mottatt brevet fra Ivan, ser vi at jeget selv blir en slik bruker av språket: Hun går umiddelbart ned til de andre sommergjestene og snakker om været. Ivans ord setter henne på denne måten i stand til å ta del i den borgerlige konversasjon hun ellers harselerer over. Grunnen til at hun blir en del av dette språket finner vi i jegets doble forhold til Ivan, for gjennom brevet går det opp for henne at hennes diktete Ivan er tapt og at kun den virkelige er igjen (som den som avviser henne). Ivan forestilt som elskende og elskede er borte, og med ham fantasien om en idyllisk fremtid. Tilbake er kun den "virkelige" Ivan og hans "virkelige", overfladiske språk.³⁷ Dette har store konsekvenser for jeget, det er som om hun våkner og tar inn over seg det leseren hele tiden har ant: At forholdet til Ivan er destruktivt og låser henne fast, og at hun har ofret sine indre anliggender på kroppens og affeksjonens alter. Brevet fra Ivan utløser slik sett et vendepunkt i fortellingen og i jegets liv. Hun ber Malina om hjelp og returnerer til Wien, til en by som ikke lenger fremstår som livlig lenger. Det Wien hun kommer hjem til er preget av ensomhet og taushet: "Unsere Fenster sind dunkel. // Wien schweigt." (179) Hun erkjenner at forholdet til Ivan er et rent kroppslig anliggende. Og hun blir klar over betydningen av det skillet hun har trukket mellom sin erfarende og sin reflekterende side, for hun forteller at det strider mot enhver fornuft: "es ist, gegen alle Vernunft, mit meinem Körper geschehen, der sich nur noch bewegt in einem ständigen, sanften, schmerzlichen Gekreuzigtsein auf ihn." (179).³⁸ Det *har skjedd* med kroppen hennes, hun ser seg selv i en passiv, mottagende posisjon. Det eneste som nå er igjen er kroppen som stadig, "nur noch", beveger seg i en mild, smertelig korsfestelse mot ham. Forholdet fremstår nå som en korsfestelsestilstand, myk og smertelig på en gang. Men det er ikke Ivan som er korsfestet – som en Jesusskikkelse for å frelse menneskene – men jeget selv. Og det er en korsfestelse uten utsikter til oppstandelse: "Es wird für das ganze Leben sein." (179)

³⁷ Se også kontrasten mellom deres ulike forventninger til å være på ferie langt fra hverandre. Jeget på sin side finner seg motvillig i denne distansen og forsøker å gjøre den til noe positivt. Hun forteller at distansen vil gi henne mulighet til å skrive et brev befridd for ordenes trolldomskraft.

³⁸ Se den tidligere kommenterte opplevelsen av veien mellom husene deres hvor jeget hevder hun kan gå med bind for øynene.

Ivan-språket fratar jeget muligheten til å være et individuelt subjekt. I hans verden er jeget kvinne, hensatt i en bestemt rolle. I dette ligger en idé om utbytthet, noe som fratar forholdet den eksklusivitet og enestående funksjon jeget tilskrev det. Utbyttheten finner vi antydning om Ivan selv. Fordi navnet hans etymologisk henger sammen med Jan og Hans, andre menn i Bachmanns verk (hørspillet *Der Gute Gott von Manhattan* og novellen "Undine geht"),³⁹ blir Ivan en representant for hankjønn, for gjennomsnittsmannen. Og fordi navnene er hentet fra ulike språkområder, blir Ivan et bilde på den vanlige mannens måte å leve og forholde seg til verden på uavhengig av kultur og språkområde. Slik blir Ivan satt i forbindelse med den store gruppen menn som ikke evner å forholde seg til individuelle kvinner, men som hele tiden gjør det samme. En slik generell måte å forholde seg på kommenterer jeget i tredje kapittel: "ein Mann zum Beispiel beißt mich ins Ohrläppchen, aber nicht weil es mein Ohrläppchen ist [...], sondern er beißt, weil er alle anderen Frauen auch in die Ohrläppchen gebissen hat" (283).

Bevegelse mot en slutt

Jeget må allerede tidlig i fortellingen se Ivan som overfladisk, selvopptatt og lite interessert, for det er hun som forteller som kommuniserer dem i nøkterne kommentarer som ledsager forherligelsene. Men det er tydelig at hun til å begynne med ikke evner å ta dem inn over seg, før hun gradvis erkjenner at Ivan ikke er den hun ønsker han skal være og at han låser henne fast i en rolle. Denne erkjennelsen finner sted i første kapittel, og forløper som en bevegelse mot en slutt.

Ordet "slutt", "Ende", forekommer ofte i forbindelse med Ivan.⁴⁰ I de fleste tilfeller fordi jeget *ikke* ønsker å sette Ivan i forbindelse med noen slutt. Hun forteller at hun avleder ham "damit er die Worte nicht findet für das Ende." (341) Fordi jeget innrømmer Ivan språklig makt til å definere deres forhold, kan vi slutte at hans verbalisering ville gjøre slutten endelig og ugjenkallelig og at det er derfor hun forsøker en kroppslig avledningsmanøver. Selve konsentrasjonen av ord som dreier seg om slutt, ende og død er påfallende, og får derved tematisk viktighet.⁴¹ Slik blir det fremhevet at dødeligheten er tett knyttet til den levende kroppen. Det kroppslige som det mest dødelige så vi allerede antydninger til der jeget

³⁹ Se Folkvord (2002) og Bail (1984) for en ytterligere diskusjon omkring navnetematikken. Og *Frankfurter Vorlesungen* (Bachmann 1980) hvor Bachmann tar opp hva det vil si å ha et navn (i litteraturen) og reduksjonen hun ser i dette.

⁴⁰ Ordet slutning, på tysk "Schluß", forener betydningen slutt og den språklige handlingen å komme til en slutning: "er gibt mir nur zu verstehen, daß er nicht so rasch zu einem Schluß kommen will" (45), noe vi kan tolke som at han ikke vil bestemme henne språklig.

⁴¹ Se Hapkemeyer (1982) for en liknende argumentasjon, han hevder den nye kvantiteten blir en markør for kvalitet.

kommenterer den følelsen av å være kroppslig hjemme hun får gjennom Ivan: "*Endlich gehe ich auch in meinem Fleisch herum.*" (34, min utheving)

Lykken og livet sammen med Ivan er helt fra begynnelsen av knyttet til destruksjon og slutt. Og allerede tidlig i første kapittel aner hun at det ikke finnes utsikter til endring, at "*Ivan heute so ist und daß es immer so ist*" (42) mellom dem. Hun aner med andre ord den avgrunn hun står overfor sammen med Ivan, men klarer ikke å slippe drømmen om kjærlighet og utopi. Fravær av Ivans nærhet, eller hans avvisning, utløser et ønske om død i jeget. Hun vil at telefonen, det instrumentet som forbinder dem, skal omdannes til et som kan ta livet av henne. Hun ønsker altså død istedenfor ikke-liv, det vil si fravær av Ivan og livet. For Ivan er hele tiden på vei til å gå, og han går med språket: "*Und mit diesem Satz, ist Ivan gegangen.*" (39)

Når Ivan ikke kommer, tenker hun på død: "*Ich sitze allein zu Hause und ziehe ein Blatt in die Maschine, tippe gedankenlos: Der Tod wird kommen.*" (79) Det blir klart at fraværet av Ivan som forbundet med død ikke er en visshet jeget må tenke seg om for å uttrykke. Det hun skriver her fremstår som umiddelbart, noe ikke litterært bearbeidet, men som direkte kommentar til hennes egen situasjon.

Men ved begynnelsen av fortellingen fokuserer jeget på Ivans gode innflytelse, som blant annet består i at hun sammen med ham kan holde det forgjengelige, tilfeldige og døende på avstand:

Gegen die Verderbnis und das Reguläre, gegen das Leben und gegen den Tod, gegen den Zufälligen Verlauf, all diese Drohungen aus dem Radio, all die Schlagzeilen der Zeitungen, aus denen die Pest kommt [...] halte ich hier meine frühe Abendstellung und warte und rauche" (29).

Til og med truslene fra radioen og smittefarlige avislinjer holder hun unna ved å fysisk vente på Ivan. Slik sett holder hun stand mot det *vanlige* livet, det likegyldige (slik det senere skal vise seg livet med Ivan er uten hans "fantastiske" side) og det livet hun selv tidligere levde (hun jobbet en tid i en avis). Og hun sitter sannsynligvis slik kveld etter kveld, for hun har inntatt en "tidlig aftenstilling", som om den er en vant positur. Jo lenger hun venter, jo sikrere blir hun på denne seieren: "*ich werde siegen in diesem Zeichen*" (29). Hun tror med andre ord at hun kan fungere i en ønsket rolle som kjærlighetsobjekt under kjærlighetens tegn.

Jeget har innrettet hele sitt liv etter Ivan og hva hun tror han liker. Jeget forteller at hun måler sin tid i forhold til ham (i sigaretter), at hun innretter sin kunnskap etter ham (hun ønsker kokekunnskap og ikke filosofisk skolering), at hun vil skrive som han ønsker (hun vil finne den skjønnne boken for Ivan) og at hun ønsker seg et utseende han vil like (hun vil pynte

seg for ham og ønsker han skal se at hun kan kle seg).⁴² Ivan stikker på sin side gjerne innom kun for å låne jegets bil:

schon dieses kurze Erscheinen von Ivan bewegt die Wirklichkeit wieder, jeder Satz von ihm beeinflusst mich und die Weltmeere und die Gestirne, ich kaue in der Küche an einem Wurstbrot und stelle die Teller in den Ausguß, während Ivan noch immer zu mir sagt ›ich muß gleich wieder gehen‹ (76)

Her ser vi at bare synet av Ivan beveger jegets virkelighet. Dette korte, overfladiske møtet er nok til at jeget både ser seg som en del av kosmos, og at hun er bevisst sin egen kropp og de nære ting i øyeblikkets gjøremål. Samtidig formidler hun Ivans "virkelige" side, at han sier han straks må gå igjen.

Jeget antyder at Ivan yter halvhjertet motstand mot jegets tilpasningsvilje. Hun forteller at Ivan mener hun bør begynne å la ham vente på henne og ikke stadig unnskyldte seg: "ich solle bei ihm anfangen damit, ihn ruhig warten lassen, ich solle mich nicht entschuldigen." (84) Samtidig blir det tydelig at han gjennom sine handlinger og regler styrer hele jegets liv:

Da es klingelt, girrt, surrt, greife ich nach dem Telefon, ich will schon ›Hallo‹ sagen, denn es könnte Ivan sein, aber dann lege ich den Hörer leise nieder, weil mir für heute kein letzter Anruf erlaubt war. Es läutet noch einmal, [...] es kann nur Ivan gewesen sein, und ich will nicht gestorben sein, noch nicht, [...]er soll zufrieden mit mir sein und denken, ich schlafe längst." (39)

Jeget, drevet av et ønske om at Ivan skal være fornøyd med henne, godtar Ivans oppdragende rolle. Dette henger sammen med den følelsen av å være i live vi har sett hun får når hun snakker med ham på telefonen, og med angsten for å være død dersom hun ikke gjør som han sier. I ordene "noch nicht" ligger her et varsel om en forestående slutt, som jeget aner, men forsøker å utsette. For jeget lever etter Ivans regler slik at den virkelige Ivan, og med ham den diktete og deres utopiske fremtid, ikke skal bli borte for henne.

Ivan setter dagsorden, og samværet deres kretser omkring Ivans lyster, den tvang han utøver overfor jeget og hennes vilje til å etterkomme hans ønsker: "Heute ist er bei mir, das nächste Mal werde ich bei ihm sein, und wenn er keine Lust hat, mit mir Sätze zu bilden, stellt er sein oder mein Schahbrett auf, in seiner oder meine Wohnung, und zwingt mich zu

⁴² Lett ironisk beskriver hun sitt eget liv som forandret etter at hun møtte Ivan og lurte på hvor hennes tidligere ferdigheter har tatt veien: "Ich forsche, weil das Essen zu früh fertig ist, in der Küche wachend vor dem Herd, nach der Ursache für diese Unfähigkeit, an deren Stelle früher so viele Fähigkeiten waren." (84)

spielen." (44)⁴³ Det er Ivan som lager regler også for sjakkspillet,⁴⁴ han retter på jegets spill og er fornøyd når hun, ved hans hjelp, ikke taper partiet.

Samtidig som jeget forherliger og idealiserer Ivan gir hun uttrykk for at hun ser det problematiske i hans fullstendige regi. Med spillmetaforen i munn ser vi at hun forbinder umuligheten av å fortelle om seg selv med å ikke bringe seg selv inn i spillet: "Es ist unmöglich, Ivan etwas von mir zu erzählen. Aber weitermachen, ohne mich auch ins Spiel zu bringen? [...] das ist auch nicht möglich." (47) Dette innebærer en forsiktig erkjennelse av at hun ikke får vært "hele" seg i et forhold som kun følger Ivans premisser, og at hun ikke er sikker på om hun kan fortsette et så overfladisk forhold. For enten mangler hun evnen til å fortelle om seg selv, eller så vil ikke Ivan høre. Spillet er her bilde på forholdet og det kan ikke fortsette om hun ikke går inn i det.

Selv om det er Ivan som bestemmer temaene for samtalerne, forsøker jeget likevel å nærme seg et tema som er viktig for henne: Kjærlighet. Den parataktiske stilen hun formulerer seg i når hun forteller om samtalen de har om kjærlighet, gir inntrykk av at det er noe av det viktigste jeget vil snakke med Ivan om, og at det er forbundet med eksistensiell angst: "Bei Ivan erkundige ich mich, ob er schon einmal darüber nachgedacht hat und was er früher gedacht hat und was er heute denkt über die Liebe." (143) Deretter beskriver hun Ivans handlinger, at han tier og har vanskeligheter med å finne skoene: "Ivan raucht, läßt die Asche auf den Boden fallen, sucht schweigend nach seinen Schuhen, er hat die beide gefunden und wendet sich zu mir, er hat es schwer, die Worte zu finden." (143) Så svarer han ifølge jeget ved å avvise spørsmålsstillingen, anklage henne og å kalle henne frøken: "Ist das etwas, worüber man nachdenkt, was soll ich mir denn für Gedanken darüber machen, brauchst du Worte dafür? willst du mir eine Falle stellen, meine Fräulein?" (143) Ivan reduserer henne til et upersonlig "man", før han litt senere gjør henne til kjønn ved å kalle henne "Mein Fräulein" og hennes oppførsel "sehr weiblich" (144). For Ivan er etter sigende av den oppfatning av at hans tilstedeværelse får være nok: "Daß ich komme, das genügt doch." (143) Han verken kan (han finner ikke ordene) eller vil (han tar på seg skoene) gjengjelde kjærligheten verbalt. Han vil ikke engang snakke om den, og hevder jeget burde vært inneforstått med hans holdning: "Das wirst du wohl schon verstanden haben. Ich liebe niemand." (57) Ivans språk rommer rett og slett ikke slike ord for kjærlighet, det kan ikke dekke kjærligheten jeget drømmer om.

⁴³ Ved å bruke ordet "werde", antyder jeget at hun ser et videre hendelsesforløp.

⁴⁴ Han anklager henne for en immobil dame! Den holdning overfor jeget som antydes i teksten er grunnleggende dobbel i betydning ambivalent.

Ivan både begjærer jegets kvinnelighet og bebreider henne den. Dette kommer frem i måten han sies å snakke til henne, at han blant annet kaller henne "sehr weiblich" og "meine Freulein". Tiltalen er beskrivende for Ivans nedverdiggende oppførsel overfor henne, han benytter diminutiv og fremstilles som pedagog: "Er sagt auch: [...] wer hat es denn versäumt, dir den Elementarunterricht zu geben?" (84) Og der han anklager henne for manglende kontakt med virkeligheten og karikerer måten hun bruker språket på, blir det tydelig at han også angriper henne som forfatter. Han insisterer på at hun skal skrive en bok om lykken og ikke om andres fjerne lidelse, og han forsøker å drive ut "eksempelsetningene" hennes: "Ivan sagt, er höre von mir immer ›zum Beispiel‹. Und um mir die Beispielsätze auszutreiben, verwendet er jetzt Beispielsätze, zum Beispiel sogar in der einen Stunde, die uns bleibt vor dem Abendessen." (38). Han sies å foretrekke en skjønn bok fremfor en sann, noe som henspiller på hans manglende evne til å sette seg inn i andres situasjon og at hele hans interaksjon med verden er begrenset til det nære og overfladiske.

Det blir benyttet et variert spekter av ulike narrative teknikker for å få frem mer eller mindre subtile henvisninger til Ivans mindre tiltalende egenskaper. Samtidig som jeget opphøyer og forherliger Ivan, får vi et innblikk i Ivans "andre" side. Og fordi jegets forherligelse fremstår som ekstreme omskrivninger av virkeligheten, virker undertonene og kommentarene som mer realistiske og "ekte", til tross for at det hele er en del av jegets egen fortelling. Jegets negative erfaringer skinner gjennom hennes omskrivningsforsøk, hun antyder sin egen skuffelse og kommenterer sin egen fremstilling ved bruk av ironi. Hun forteller blant annet at den kraft hun ser i forholdet til Ivan, en kraft som fungerer som motvekt til den ytre verden, i dag består av bare "Warten und Rauchen" (26). Slik gjør hun selv ventetiden og dennes meningsløshet opphøyd fordi den dreier seg om Ivan, og i slike ekstreme tilfeller avsløres hennes overdrevne iver til omskrivning og forherligelse.

Men det er først etter opplevelsen ved sjøen jeget makter å internalisere disse negative egenskapene ved Ivan. Noe som også har innvirkning på hvordan hun ser på verden og forholdet til Ivan. Opplevelsen av verden er i slutten av andre kapittel endret, og står i sterk kontrast til den tidligere erfaringen av omgivelsene som levende og seg selv som en naturlig del av den. Her er bildet av den levende byen erstattet av et bilde av en by der alle gatene er tomme, et ødeland: "[i]n einem tiefen Rausch kann ich durch diese Ödnis gehen" (178). Og jeget er i en tilstand av "tiefer Rausch", hun er preget av en så sterk følelse at hun ikke makter å tenke eller handle bevisst,⁴⁵ og det er denne tilstanden som gjør det mulig for henne å gå

⁴⁵ Definisjonen er hentet fra Langenscheidts Großwörterbuch (2002)

gjennom den øde byen. Forholdet til Ivan, tidligere skildret som preget av tro på og insisteringer om lykke, håp og en utopisk fremtid, er her betegnet som korsfestelse og lidelseshistorie. Til og med Ivan synes fjernere enn noen gang: Husnumrene, som tidligere ga grunnlag for sammenlikning og tilhørighet, fremstår nå som "motsatte" nummer, et kjennetegn på avstand og forskjellighet:

ich stehe [...] an das Tor der Ungargasse 9 gelehnt, [...] und dann noch eine Weile vor dem Tor der Ungargasse 6, die Straße hinaufschauend in Richtung Nummer 9, in meiner Passion, den Weg meiner Passionsgeschichte vor Augen, den ich wieder freiwillig gegangen bin, von seinem Haus zu meinem Haus.
(179)

Her, helt på slutten av første kapittel, omtaler jeget seg selv igjen som aktiv etter rett før å ha hevdet at det hele har skjedd med kroppen hennes og at den beveger seg i en smertelig korsfestelse. Hun forteller at hun fjerner seg fra Ivans hus. Hun går fra ham til seg selv og ser at hennes egen lidelses- eller lidenskapshistorier vei ligger mellom dem.⁴⁶ Hun bytter ut "Haus Ivan" med sitt eget hus, hun skal hjem til seg selv.

I jegets omtale av telefonen ser vi hvordan hun opplever forholdet til Ivan. Til å begynne med fungerer den som et viktig forbindelsesledd mellom dem, den antar religiøse dimensjoner og jeget tilber den ved fysisk underkastelse. Hun forteller at hun kneler og legger pannen mot gulvet, noe som minner om en religionsutøver i bønn: "ich knie auf dem Boden vor dem Telefon, [...] ich niederfalle vor dem Telefon, wie ein Moslem auf seinen Teppich, die Stirn auf den Parkettboden gedrückt." (41)⁴⁷ Videre er setningene de deler "unter den Telefonsätzen zu finden" (35), noe som paradoksalt nok innebærer et *fravær* av kroppslighet. Telefonen forutsetter en fysisk distanse for å være meningsfull som kommunikasjonsmiddel.⁴⁸

Det blir tydelig at hun gjennom *gjenstanden* telefon,⁴⁹ føler seg bekreftet i verden. Og det er derfor det gir mening at hun ringer Ivan når han ikke er hjemme: Telefonen setter henne i forbindelse med tingene hans, den bekrefter hennes nærvær i Ivans liv. Hun forteller at lyden fra den ringende telefonen skal si: "ich bin es, ich rufe an" (26). Hun følger telefonlinjen til Ivans leilighet og dreier beskrivelsen til å gjelde hans rom og hennes minner om seg selv i

⁴⁶ Igjen Ivan med kristendomsreferanser, men her bryter hun harmonien.

⁴⁷ Telefonen fremstår som kjærlighetsobjekt-ekvivalent og som en avgud. De religiøse referansene er ikke begrenset til kristendommen.

⁴⁸ Brevet jeget mottar fra Ivan når hun er på ferie representerer en enda mer distansert form for kommunikasjon, en interaksjon som forutsetter avstand.

⁴⁹ Se Bail (1984) hvor det argumenteres for at jeget gjør telefonen til kultgjenstand for å negere trivialiteten, distansen og forståelsesproblemene.

dette rommet. Gjennom lyden av den ringende telefonen visualiserer hun slik sin egen tilstedeværelse i Ivans liv og blant hans nære ting.

Jeget opplever å bli bekreftet som levende gjennom telefonen: "solange ich ihn höre und mich von ihm gehört weiß, bin ich am Leben" (40), forteller hun. Ivan blir på denne måten en garantist for hennes livaktighet ved at hun hører og vet seg hørt av Ivan. Ivans hørsel har derfor langt på vei samme funksjon som hans blikk, begge setter jeget i stand til å oppfatte seg selv som fysisk tilstede. Jeget ser seg som Ivans andre, som et objekt som får gyldighet gjennom ham.

Jeget identifiserer seg til og med med telefonnummeret sitt. Hun føler seg "ausgewählt" (41), utvalgt, gjennom det, og forteller at Ivan finner henne uten å tenke og på en hvilken som helst Wählscheibe: "[er] weiß mich schon auswendig auf jeder Wählscheibe zu finden" (41).⁵⁰ Lakonisk legger hun til at han finner hennes nummer lettere enn hennes faktiske kropp: "sicherer findet er meine Nummer als mein Haar und meinen Mund und meine Hand." (41), noe som antyder at interesse for henne er begrenset til et nummer, et nummer i seksuell forstand eller som et nummer i rekken av kvinnebekjentskaper.⁵¹

Til å begynne med kan jeget skille ut Ivans stemme blant flere andre i telefonen, hun bestreber seg på denne måten på å overkomme eventuelle kommunikasjonsproblem. Men snart speiler telefonen nettopp disse kommunikasjonsproblemene mellom dem, de snakker forbi hverandre, benytter halve setninger og misforstår hverandre. Telefonen blir etter hvert grunn til fortvilelse, og bildet av telefonen endrer seg. Når Ivan sier han ikke har tid, det vil si bruker manglende tid som en maktfaktor, ser vi at jeget opplever telefonen som et instrument for hans avvisning: "der Hörer fühlte sich eiskalt an, nicht aus Plastik, aus Metall, und rutscht hinauf zu meiner Schläfe, denn ich höre, wie er einhängt, und ich wollte, dieses Geräusch wäre ein Schuß, kurz, schnell, damit es zu Ende sei" (42). Røret føles nå kaldt, livløst. Det blir omformet til en metalliknende gjenstand som farer mot tinningen hennes. Ivans avvisning, lyden av at han legger på og bryter kontakten, skulle heller vært et skudd slik at det hele var over, forteller hun – en rask vei til slutten.

Også i drømmene i andre kapittel finner vi telefonen igjen. Her fungerer den som eneste linje ut fra "min fars" fangenskap, den er drømmejegets eneste forbindelseslinje til omverdenen. Men fordi det er "min far" og ikke Ivan som er i den andre enden skaper

⁵⁰ Ivan kan aktivt velge henne mens hun sitter og venter på ham, forstått på denne måten minner denne form for valg ikke om eksklusivitet.

⁵¹ Den rent seksuelle dimensjonen som her antydes viser tilbake på beskrivelsen av deres første møte utenfor et postkontor. Det var et rent fysisk møte hvor jeget løp inn i Ivan, samtidig var det et stille møte, selv to ord kunne ifølge jeget vært for mye.

fortelleren en forbindelseslinje mellom dem. I dette vrengebildet blir sammenhengen mellom dem tydeliggjort fordi de inngår i et metonymisk forhold med telefonen som bindeledd. Slik blir likhetene mellom forholdet til Ivan og forholdet til "min far" fremhevet, og det destruktive og undertrykkende ved Ivans væremåte stilles i et nytt lys. At "min fars" forhold til jeget er å forstå som Ivan-forholdets ekstreme konsekvenser, kommer vi tilbake til i kapitlet om jeget.

Livet uten Ivan fremtrer som ikke levende. I tredje kapittel utløser livet med en død telefon, et liv uten at Ivan ringer, et ønske om død. Jeget spør seg hvor lenge hun har *levd* med en død telefon: "wie lange lebe ich schon mit einem toten Telefon?" (339) Og fordi han ikke ringer, legger hun seg ned og ønsker hun var død: "ich [lege] mich hin und möchte gestorben sein" (339). Veien til livet og lykken er imidlertid kort. Når Ivan faktisk ringer, lever igjen telefonen og påvirker hennes opplevelse av egen situasjon: "Aber das Telefon läutet heute, [...] das Telefon lebt. Es ist Ivan. [...] Nach einem Satz schon hat mich Ivan wieder erhöht, mich aufgehoben, meine Haut besänftigt" (339) forteller hun. Fordi fortellingen er holdt i presens og fortelleren tidligere har lansert "i dag" som inneholdende en enorm betydningskonsentrasjon, blir anvendelsen av begrepet spesielt ladet. Telefonen ringer *i dag*, den er en del av et intenst øyeblikk, en mettet nåtid, som står i kontrast til den ubestemte lengden på tiden med en død telefon og denne fortidens utilgjengelighet. Kun én setning, sagt av Ivan og formidlet gjennom telefonen skal til for at jeget igjen føler seg opphøyet, men også opphevet av ham. Og hans verbale beroligelse har konsekvenser jeget føler på kroppen, han "besänftigt" huden hennes, påvirker hennes kroppserfaring.

Det er gjennom telefonen Ivan er til stede i fortellingen for siste gang. Samtalen som blir antydnet å finne sted mellom Ivan og Malina på en av de siste sidene i romanen, ser ut som de tidligere telefonsetningene med Ivan. Den følger det samme typografiske mønstret, men med ett viktig unntak: Her er kun Malinas replikker å lese. Han gjentar og kommenterer den andres ord i telefonen. Og av Malinas svar, forstår vi at *han (Ivan)* aktivt søker jeget og bekrefter henne ved å gjenta navnet hennes.

*Nein, gibt es nicht
Hier ist keine Frau.
Ich sage doch, hier war nie jemand dieses Namens. (355)*

Av Ivans insistering blir det tydelig at han i siste instans ønsker jegets verbale bekreftelse på *sitt* nærvær og at han gir henne den samme identifiseringen hun tidligere har beundret ved ham. Slik gir Ivan henne den mest radikale bekreftelsen innen hans språkunivers. Men det er

også gjennom telefonen Malina tilintetgjør jeget verbalt. Telefonens siste og avgjørende funksjon er derfor som Malinas instrument for en benektelse av jeget og bekreftelse av seg selv: "Mein Name? / Malina." (355) Fordi han sier det *aldri* har vært noen her ved det navnet, blir det klart at denne negeringen har tilbakevirkende kraft og utstrekning i tid. Med dette tilintetgjør han ikke kun jeget, men også Ivan og jegets forholds historie.

En av de tingene Ivan og jeget har felles, er sjakkspillet. I jegets fremstilling blir spillet imidlertid til noe mer, det er å lese som et bilde på Ivans innstilling til forholdet mellom dem. Det fremstår som en generell formel for forholdet mellom en mann og en kvinne. Og fordi Ivan ikke kjenner noen annen måte å forholde seg til en kvinne på, tvinger han henne til å bli i dette spillet – "Es geht aber nicht ohne Spiel" (85), hevder han ifølge jeget.

Sammenlikningen av forholdet med spill betyr en kraftig underminering av det jeget legger i og forventer av forholdet. Han fjerner egenarten og deres personlige engasjement med sitt absolutte krav til regler og strategier. I spillmetaforen ligger en videre betydning som ikke er begrenset til sjakkspillet. Deltagere i spill får utdelt roller, og overfor Ivan oppfyller jeget sin rolle som matlagende og vakkert utseende kvinne. Sammen med Ivan ikler hun seg altså en tradisjonell kvinneverole og forsøker å spille denne så godt hun kan. Hun kaster til og med vrak på sin tidligere kunnskap, for filosofiske betraktninger kan ikke bøte på manglende kokekunnskap når Ivan snart kommer til middag. Jeget antyder derved at hun *vil* være kjønn og kropp sammen med Ivan, at hun vil være kvinne som han er mann. Men likevel aner vi en skepsis, for jeget begynner tidlig å forstå at hun sammen med Ivan ikke tillates å være noe mer enn akkurat denne rollen. Når hun sier at spillet for henne er slutt, er det derfor et uttrykk for at hun vil noe mer enn det overfladiske og generelle:

Er fordert mich auf, im Spiel zu bleiben, denn er weiß nicht, daß es für mich kein Spiel mehr gibt, daß das Spiel eben aus ist. [...] Du bist zu durchsichtig, sagt Ivan, man sieht ja in jedem Moment, was los ist mit dir, spiel doch, spiel mir etwas vor! Aber was soll ich Ivan vorspielen? (84)⁵²

Jeget ser seg selv og sine handlinger som en forestilling. Det vil si som kunstig og påtatt rolle innrettet etter Ivan – hun spør seg til og med hva hun skal spille for ham. Ifølge jeget sier Ivan at han misliker hennes gjennomsiktighet, han ønsker med andre ord en påtatt rolle slik at han ikke trenger forholde seg til blottstillelsen, til hva som foregår i jegets indre. For Ivan vil ha

⁵² Paradoksalt nok følger denne insisteringen på at spillet er slutt umiddelbart etter hennes hengivelse til rollen som den perfekte husmor. Hun forteller at hun med flid til og med unngår hvitløkslukkt på fingrene.

henne som kropp, og han vil aldri se hennes dobbelthet. "[F]ür ihn wird nie sichtbar daß ich doppelt bin. [...] Ivan hält sich sorglos an die Erscheinung" (105), forteller jeget.

Men også jeget har begynt å utvikle et fremmed forhold til sin egen kropp, hun antyder at den kun er et tomt skall. I et brev omtaler hun sin fysiske fremtoning som en fasade som beklageligvis har stadig mindre med hva vi kan kalle hennes "egentlige" jeg å gjøre: "Die freundliche Fassade, die Sie sehen, auf die ich selber mich zuweilen verlasse, hat leider immer weniger mit mir zu tun." (71) Og fordi hun allerede her er klar over at kroppen er i ferd med å bli henne fremmed, at hennes faktiske fysiske skikkelse ikke omfatter hele hennes vesen, blir den rolle hun kan spille overfor Ivan viktigere. Hun bestreber seg på å bli den kvinne hun tror han ønsker.

IV. MALINA

I rollelisten er Malina presentert som en statstjenestemann. Det blir sagt at han jobber ved et museum hvor han arbeider med militærhistorie, at han har en utdannelse innen historie og kunsthistorie og en fortid som forfatter.

Malina: Alter, dem Aussehen nach, unbestimmbar, heute vierzig Jahre alt geworden, Verfasser eines ›Apokryph‹, das im Buchhandel nicht mehr erhältlich ist und von dem in den späteren fünfziger Jahren einige Exemplare verkauft wurden. Aus Gründen der Tarnung Staatsbeamter der Klasse A, angestellt im Österreichischen Heeresmuseum, wo es ihm ein abgeschlossenes Studium der Geschichte (Hauptfach) und Kunstgeschichte (Nebenfach) ermöglichten, unterzukommen und einen günstigen Platz einzunehmen, auf dem er vorrückt, ohne sich zu bewegen, ohne sich je bemerkbar zu machen durch Einmischungen, Ehrgeiz, Forderungen oder unlautere Verbesserungsgedanken an den Prozeduren und schriftlichen Vorgängen zwischen dem Verteidigungsministerium am Franz-Josefs-Kai und dem Museum im Arsenal, das, ohne besonderes aufzufallen, zu den merkwürdigsten Einrichtungen unserer Stadt gehört. (7)

Her blir Malina⁵³ knyttet til kunsten og fortiden. Som ansatt ved hærmuseet forvalter han den habsburgske militærarv, og han har en universitetsgrad, noe som tyder på en evne til eller sans for refleksjon. Arbeidsplassen antyder i seg selv et reflektert forhold til fortiden. Det at han er ansatt ved "Heeresmuseum" og blir knyttet til kamuflasje og umerkelig bevegelse, forteller at han har noe krigersk ved seg og samtidig intet ønske om å bli oppdaget. Videre er han en del av statsbyråkratiet hvor han blir sagt å ha gjort karriere og påvirker *innenfra*. Vi får vite at han ikke trenger seg på og at han ikke gjør seg bemerket ved å blande seg inn i det som foregår mellom forsvarsministeriet og det krigshistoriske museet, som er kalt våpenlager, "Arsenal".⁵⁴ Malinas egen fortid blir kun vagt beskrevet. Han er blitt 40 år, har skrevet en bok for flere år siden og at har et avsluttet studium bak seg, og vi legger merke til at det er hans egen fortid (blant annet studieløpet) som har muliggjort den stillingen han har i dag. Den teksten Malina har forfattet er en apokryf.⁵⁵ Det vil si et ikke anerkjent skrift av religiøs art som ikke er med i den store Boken (Bibelen), men som like fullt eksisterer ved siden av denne.

⁵³ Bail (1984) argumenterer for at leseren, på grunn av a-endelsen, først antar at Malina er kvinne. Hun mener dette viser til problematikken rundt kategorisering og identifisering i mannlig og kvinnelig og at dette passer med slutten hvor Malina lever videre som delaspekt ved en kvinnelig personlighet.

⁵⁴ Det blir sagt at dette museet er en av byens merkeligste innretninger, noe som antyder at fortidens og militærets nærvær er den levende byen fremmed.

⁵⁵ Lücke (1993) hevder apokryf viser til subtekst, at Malina stadig er en subtekst til jegets fortelling.

Rollelistebeskrivelsene av Ivan og Malina er markant forskjellige. Ivan ble knyttet til hverdag, virkelighet og liv, mens Malina er forbundet med kunst, (militær)historie, refleksjon og fravær av levende liv. Og mens beskrivelsen av Ivan er diskret, men samtidig konkluderende og fokusert om tilknytningen til virkeligheten, er beskrivelsen av Malina preget av digresjoner, ordgyteri og en vektlegging av meritter og status. Malina-beskrivelsen er vag og unnvikende, og i motsetning til Ivan-presentasjonen, er ikke Malinas mulige fremtid nevnt. Allerede her blir det derfor klart at Malina representerer noe *annet* enn Ivan, til og med hans apokryf er utilgjengelig på det markedet Ivan med hele seg er en del av. Senere i fortellingen hevder jeget at han ikke er med og vever på den store veven, og at det finnes hull som utelukkende skyldes ham, noe som forsterker dette inntrykket av at Malina hele tiden unndrar seg den faktiske virkeligheten, og at han samtidig er del av noe underliggende. Jeget fremstiller sitt forhold til Malina som en kontrast til forholdet til Ivan, og fremhever det som gjør mennene ulike. Fordi hun hele tiden sammenlikner dem, blir forholdenes særtrekk synlige og får betydning *i relasjon* til hverandre.

Graden av Malinas tilstedeværelse varierer gjennom fortellingen. I prologen "Die Personen" er selve opprinnelsen til forholdet deres viet mye plass. Jeget forteller at mens Ivan med ett bare var der og straks ble "erkjent" av henne, er Malina en hun har tenkt på og lengtet etter:

Ivan ist augenblicklich von mir erkannt worden [...] Über Malina wiederum habe ich so viele Jahre nachgedacht, es hat mich so verlangt nach ihm, daß unser Zusammenleben eines Tages nur noch die Bekräftigung war für etwas, was immer so sein hätte sollen und nur zu oft verhindert worden war, durch andere Menschen, durch verkehrte Entschlüsse und Handlungen. (129)

Vi ser at samlivet med Malina fremstår som en bekreftelse på noe som alltid burde vært, men som stadig var blitt forhindret. Dette antyder at forholdet dem imellom alltid har eksistert, men samtidig synes forholdet i større grad å kreve en forklaring enn hva forholdet til Ivan gjør.

I første kapittel er Malina trengt i bakgrunnen. Jeget fremstiller ham som en praktisk hjelper, som en som kommer henne til unnsetning i vanskelige situasjoner. Samtidig fungerer han som et beskyttende lag ved henne selv. Han kjenner tankene hennes og bor i det innerste rommet: "das letzte Zimmer ist sein Zimmer" (19). I andre kapittel er Malina i større grad til stede. Her utgjør samtale mellom dem og det erindringsarbeid han driver frem i jeget store deler av handlingen. I tredje kapittel er han fremdeles jegets samtalepartner, og samtidig med at jeget blir mer selvstendig i sin refleksjon, fremstår han som en mer fysisk eller "virkelig"

skikkelse. Malinas tilstedeværelse går til og med ut over jegets fortelling. I avslutningen, hvor det fortalte jeget befinner seg i veggen og ikke kan høres, og det fortellende jeget er forsvunnet, er Malina alene igjen i leiligheten. Som Ivan er han også til stede i jegets legende og i de drømmene hun forteller om: "Den fremmede" i legenden har trekk som minner om Malina, og i drømmene er han den som redder jeget og som beskytter hennes intellektuelle autonomi – bøkene "min far" vil ødelegge, har hun fått av Malina.

Tilblivelse

Malina krever at jeget skal fortelle og erindre. Han krever av jeget en reflektert holdning, en distanse som fjerner henne fra det umiddelbare livet og den erfarbare verden, men som gjør det mulig å se og å fortelle om sitt liv i sammenheng. Dette er gjennomgangstemaet når jeget forteller om og snakker med Malina, og det kommer til uttrykk i teksten på ulike måter som til dels motsier hverandre.

Malina er knyttet til jegets refleksjon, hun har nærmest tenkt ham inn i livet sitt. Men han fremstår også som hennes skjebne: Jeget forteller at han har hatt en plass i livet hennes lenge før han faktisk innfant seg.

Ich war allerdings von Anfang an unter ihn gestellt, und ich muß früh gewußt haben, daß er mir zum Verhängnis werden müsse, daß Malinas Platz schon von Malina besetzt war, ehe er sich in meinem Leben einstellte. Es ist mir nur erspart worden, oder ich habe es mir aufgespart, zu früh mit ihm zusammenzukommen. (14)

Jeget ser seg som stilt *under* ham. Hun gir ham en overlegen posisjon i forhold til seg, og ser seg selv i en statisk og passiv posisjon i forhold til ham ("war unter ihn gestellt"). Et ordspill karakteriserer deres forhold: Jeget er blitt spart for, eller hun har spart opp til, å møte ham, noe som indikerer at han er en del av en modningsprosess i jegets selv. Forholdet mellom dem er i seg selv komplisert, jeget forteller at det lenge har bestått av "mißlichen Begegnungen, den größten Mißverständnissen und einigen dummen Phantastereien" (14). Tidligere sammentreff er grunnet i misforståelser, og fantasier utgjør forholdets historie, det vil si at forholdet er avhengig av gjensidig forståelse og rett timing. Men det antyder òg at forholdet har en sterk språklig komponent, og at nettopp dette språket, som er fabulerende og derfor omfavner arbitrariteten, åpner for misforståelser. Men forholdet til Malina er eksklusivt, og det skiller seg fra forholdet til andre mennesker: "Meine Beziehung zu Malina hat [...] bestanden [...] aus viel größeren Mißverständnissen als die zu anderen Menschen." (14), og jeget skildrer det med kjærlighet og inderlighet.

Jeget skiller mellom to faser i forholdet når hun forteller at han er tenkt frem over lang tid, og samtidig at forholdet mellom dem kunne begynt tidligere. Det virker som det først var da de ble "samboere" Malina fremsto som egen figur og forholdet ble "virkelig".⁵⁶ I prologen forteller hun at hun har sett og lett etter ham på en trikkeholdeplass og i en foredragsal, at hun til og med har kommet nær ham.⁵⁷ Men jeget er ikke like bekvem med alle deres tidligere møter. Hun benytter betegnelsen "unappetitliche Berührung" (15) om et møte som fant sted gjennom en avisartikkel. I dette ene tilfellet opptrådte Malina ifølge jeget som lillebroren til en avdød skuespillerinne, og ble omtalt som "niemand" (16). Han er altså helt fra begynnelsen av fortellingen koplet til en kvinnes død, og i avisen får han betydning nettopp et slikt forhold. Når hun omtale denne avisartikkelen, gjør hun ham imidlertid til noe annet enn en "niemand", og senere i fortellingen omtaler hun Malina som sin egen mulige lillebror.⁵⁸ Felles for de tre nesten-møtene, er deres ensidighet. De er alle uttrykk for jegets ønske om å gripe eller se Malina. Han slipper imidlertid unna hver gang, og er fremstilt som distansert.

Det at hun har diktet Malina inn i legender, og at hun kaller den tiden de ikke har tilbragt sammen for "der verlorenen Zeit" (17), er å forstå som et ønske om å ha ham nær. Hun forteller at hun har gitt ham navn og titler, blant annet "Eugenius", et navn hun forbinder med kunsten og sin egen fortid: "weil ›Prinz Eugen, der edle Ritter‹ das erste Lied war das ich zu lernen hatte und damit den ersten Männernamen" (17). Ved å la ham være den hellige Georg – en beskyttende og helliggjort skikkelse som med vold sikret hennes fødeby – knytter hun ham til selve *betingelsene* for sin egen eksistens og egen fortid: "ich liebte ihn aber am liebsten den hl. Georg sein, der den Drachen erslug, damit Klagenfurt entstehen konnte" (17).⁵⁹ Og hun legger vekt på at de deler en felles fortid når hun omtaler deres opprinnelige språk, et språk som de stadig har bruk for i sitt nåværende forhold.

Men alt dette blir fremstilt som et tilbakelagt stadium idet fortellingen tar til. Jeget antyder at det nå er annerledes stilt mellom dem:

nach vielen müßigen Spielen kehrte ich zurück zu der einzig richtigen Vermutung, daß es Malina tatsächlich in Wien gab und daß ich in dieser Stadt, in der ich so viele Möglichkeiten hatte, ihn zu treffen, ihn dennoch immer verpaßte. (17)

⁵⁶ Legg merke til at samboeren Malina ikke setter fysiske spor: denn wenn Malina allein ist, entsteht nirgends Unordnung. (177)

⁵⁷ Se Lücke (1993) som mener jeget her avskriver all viten og knytter alle forhåpninger til Malina.

⁵⁸ Hele livet har hun lagt til rette for og ventet på denne broren. "Immer habe ich mir gewünscht, einen jüngeren Bruder zu haben" (259) og hun forteller at hun har holdt utkikk etter en slik bror helt siden hun var barn.

⁵⁹ I intervjuet med Hr. Mühlbauer kommer det frem at hun er født i Klagenfurt.

Jeget avfeier sin dikting som lek eller spill, og plasserer Malina i den samme virkelighet hun deler med Ivan. Hun innrømmer ham en kropp og et fysisk rom i Wien, i byen hvor han har vært tilgjengelig, men jeget hele tiden har gått glipp av *muligheten* for å møte ham. Slik etablerer hun Malina som en *faktisk* størrelse ved siden av seg og Ivan.

At hun har diktet ham inn i historier, innebærer ikke bare at hun har holdt ham nær, det betyr også at hun har gjort ham distansert og utilgjengelig. Jeget bebreider ham til og med for å ha tillatt henne å være sammen med andre og å ha latt henne dikte ham inn i historier. Hun antyder derved at Malina burde styre tankene hennes. For tiden hun tilbringer med Malina er en *meningsfull* tid, forteller hun, med dager som stadig blir bedre. Og nå, sammen med Malina i Wien, tør hun ikke innrømme overfor ham at hun tenker på andre enn ham. Hun antyder at tankene tilhører Malina: "Als dächte ich an ihn – wie immer." (88)

Malina fremstår som jegets tankekonstruksjon. Samtidig er det tiden etter de ble samboere som virker meningsfull, noe som innebærer at hun først ser forholdet realisert idet hun opplever Malina som en faktisk figur ved siden av seg i Ungargasse. Og til tross for antydningene som at tiden da hun diktet ham vekk er et plagsomt minne, er trekk fra disse historiene eller fantasiene viktige og virkelige i deres forhold. Dette kommer frem når hun tar opp igjen diktete trekk tidligere avfeid som fantasi. Samtidig skriver hun ham frem som en representant for lovmessighet, som en kroppsliggjøring av intellekt, orden og nøkternhet. På denne måten holder hun fast ved en grunnleggende tvetydighet knyttet til hans figur, og hun skriver ham slik sett frem som dobbel: Mellom fantasi og virkelighet.

Som resultat av jegets tankekraft og utvikling er han ikke tenkelig før henne. "Du bist nach mir gekommen, du kannst nicht vor mir dagewesen sein, du bist überhaupt erst denkbar nach mir." (259) heter det i siste kapittel når Malina og jeget diskuterer sitt forhold.⁶⁰ For Malina fremstår som en jeget har tenkt frem, han er en kroppsliggjøring av hennes rasjonelle side. Vi må lese hans "fysiske" manifestering som et resultat av jegets iver etter å kun være kropp og liv sammen med Ivan. Og fordi han er en kroppsliggjøring av de sidene jeget fortrenger, innebærer det en nedtoning av de samme egenskapene i jeget selv. Jeget tilskriver ham først og fremst refleksjon og kunnskap om fortiden. Og det er derfor hun kan bebreide ham hans tidligere mangel på kontroll over hennes tanker – for som figur ved siden av henne i Wien *er* han nettopp hennes dypere reflekterende side.

At Malina er fravær av levende liv har vi sett gjenspeilet i romanens komposisjon og narrasjon. De umiddelbare passasjene viker til fordel for de dypere reflekterende når jeget

⁶⁰ På dette punktet i fortellingen får Malina medbestemmelse over beskrivelsen av forholdet dem imellom, til forskjell fra prologen, hvor jeget egenhendig definerer situasjonen.

vender seg fra Ivanliv til Malinafelt. Malina er heller ikke interessert i jegets hverdag, hennes umiddelbare følelser og gleder, og i Malinafeltet blir jegets følelser negert.⁶¹ I tredje kapittel omtaler jeget hans lidenskapsløshet som en grunnleggende egenskap ved ham: "Daß Malina sich allem leidenschaftslos zuwendet, den Menschen und den Sachen, das charakterisiert ihn am besten, und darum gehört er auch zu den seltenen Menschen, die weder Freunde noch Feinde haben" (261).

Dobbeltgjenger i Wien

I den innledende delen "Die Personen" skildrer fortelleren forholdet til Malina som en idyllisk tilstand preget av samstemmighet og enhet. Han bor i det innerste rommet i leiligheten de deler i Ungargasse 6.⁶² Malina er fysisk til stede i leiligheten, jeget forteller blant annet at når han låser opp døren, tar hun et skritt tilbake så han "nicht gegen mich prallt" (19). Malina blir sagt å ha armer som holder jeget, men samtidig blir utseendet hans aldri tydelig beskrevet, han blir aldri helt virkelig for leseren.⁶³ Jeget antyder at Malina lever sitt eget liv. Vi ser at han arbeider i en turnusordning og har avtaler med venner, han har egen vilje og handlingsrom og gjør som det passer ham selv. Han minner blant annet jeget om at han har turnus, slik at hun kan innrette seg (88). I prologen forteller jeget at de nå har lite med hverandre å gjøre, men at de tolerer hverandre: "einer erduldet den anderen" (19). Hun uttrykker bekymring over at han ofte ikke legger merke til henne, og antyder det kan ha en sammenheng med at hennes tilstedeværelse ikke irriterer ham: "weil er [meine Gegenwart] wahrnimmt, wenn es ihm gefällt, nicht wahrnimmt, wenn nichts zu sagen ist, als gingen wir nicht ständig aneinander vorbei in der Wohnung, unübersehbar einer für den anderen, unüberhörbar bei den alltäglichen Handlungen." (19) Her blir det tydelig i hvilken grad jeget legger vekt på det språklige i interaksjonen mellom dem: Det er når det ikke er noe å si at han ikke legger merke til henne. Å ikke ha noe å si blir her knyttet til hverdagslige handlinger, et område forbeholdt Ivan. Og vi ser at det er gjennom negeringer hun her verbalt bekrefter deres sameksistens.

Malinas manglende interesse for henne er en kilde til uro. Dette blir tydelig når hun hevder at hans manglende interesse skaper en ro i leiligheten, og at den kan komme av at hun er blitt et for velkjent "jeg" for ham: "ein zu unwichtiges und bekanntes Ich" (19). Slik

⁶¹ Hapkemeyer (1982) argumenterer for at Malinaområdet er en tilstand hinsides glede og lidelse, med henvisning til Pierrot Lunaire.

⁶² Dersom en leser huset som bilde på jeget, blir det klart at han utgjør den innerste delen av jeget selv.

⁶³ Andre bekrefter Malinas fysiske eksistens overfor jeget. I Salzburg blir det spurt hvordan han har det hjemme i Wien, men i jegets refleksjon omkring dette spørsmålet trekker hun ham tilbake i sin egen forestillingsverden og mener han ville hatt det vanskelig uten henne: "ich stelle mich immer noch vor, wie Malina als Schwerenöter, allein in der Wohnung in Wien, es schwerhaben könnte." (157)

uttrykker jeget en frykt for at Malina ser på henne som en objektivert figur distansert fra ham selv, og at hun frykter å være en slik utspaltet "andre". Hun beskriver seg som om hun var laget av hans ribbein, og at hun er ham overflødig og uviktig: "seit jeher entbehrlich". Men også som om hun er en uunngåelig mørk historie, "die seine Geschichte begleitet, ergänzen will" og som Malina avgrenser fra "seiner klaren Geschichte" (19). Slik blir det skapt et inntrykk av at jeget anser seg som Malinas andre og han som betingelse for hennes eksistens (ribbein)⁶⁴ og meningsfullhet (historien utfyller). I sammenlikningen med "historie" ser vi at Malina blir beskrevet av aktive verb som vil skille og avgrense, noe som antyder at han aktivt kan skille jeget fra seg. Samtidig beskrives jeget av ord som utfyller og ledsager, hun er en mørk historie som ledsager hans klare.⁶⁵ Derved oppstår et inntrykk av at deres historier sammen utgjør et hele, men at den ene siden er den andre overlegen. Dette er i seg selv noe jeget tydeligvis ikke helt har orden på, hun sier hun må komme til klarhet om seg selv, gjennom Malina: "und mich selber vor allem muß und kann ich nur von ihm klären." (19)

I første kapittel blir Malina fremstilt som en som hjelper jeget ut av vanskelige situasjoner, som legger frem penger til regninger som skal betales og som tenker fremover – han har alltid spart opp til uforutsette utgifter. Jeget ber om hans hjelp når hun har gitt bort for mye penger til en syk fremmed, og Malina styrker henne i å uttale det nei som finnes i henne selv, han "stärkt mir [...] das Rückgrat für ein Nein, das in mir selber entstanden ist" (113). Han må derfor forstås som et beskyttende lag som også styrker jeget i møtet med omverdenen. Men han hjelper henne også i hennes forståelse av seg selv. Ifølge jeget kjenner han hennes indre, selv de svakheter hun vanskelig kan sette ord på, hennes "weiter nicht erklärbaren Schwäche" (249), som hun hevder han oppfatter som begripelige. Malina blir sagt å kjenne jegets setninger før hun uttaler dem, og å vite hva som har foregått i leiligheten når han ikke har vært til stede.⁶⁶ Jeget uttrykker til og med forundring over alt han vet: "Wie kann er wissen, daß es mein Glas ist und nicht das Glas, das Ivan, auch halbvoll, stehengelassen hat" (128). For samtidig som jeget tilskriver Malina kjennskap til hennes indre, viser hun hvordan hun oppfatter at han holder en distanse overfor Ivan – blant annet ved å ikke ta i de ting Ivan nettopp har berørt.

Vi legger også merke til at Malina tilføyer jegets liv en ekstra dimensjon, en dimensjon hun trenger for å forholde seg til livet og til verden. I første kapittel, det vil si i den

⁶⁴ Kristendomsreferansene i forbindelse med Malina er heller ikke til å overse. Bail (1984) hevder han fremstår som en Hellig ånd-skikkelse.

⁶⁵ Legg merke til tvetydigheten i ordet "Geschichte" – det rommer både fortellinger og historie (fortid). Begge disse sidene av begrepet er av avgjørende betydning for Malina og jegets forhold til ham.

⁶⁶ "Seine Zigarette drückt er in meinem Aschenbecher aus und nicht in dem anderen, der heute abend Ivans Aschenbecher war." (128)

delen av fortellingen hvor hun insisterer på Ivans nærhet som betingelse for væren i verden, forteller jeget at hun også trenger Malina for å leve. Hun sier hun trenger den auraen som hun kan la stige opp fra virkelige steder (formidlet gjennom kart og bøker) sammen med Malina, fordi livet da er mindre patos:

erst heute haben wir uns wieder über die Landkarten, über die Stadtpläne, über die Wörterbücher gebeugt, über die Worte hergemacht, wir suchen alle Orte und Worte auf und lassen die Aura aufkommen, die ich auch brauche, zum leben, dann ist Leben weniger Pathos. (47)

Her blir det klart at livet hun forbinder med Malina er mindre lidenskapelig ("Pathos"), mer intellektuelt og mystisk ("Aura"). Og det er den åpenbare sammenhengen mellom ord og sted ("Orte und Worte") som lar auraen komme, og som derved tilfører livet en ekstra dimensjon. Ordbøker og kart vitner om forklaringer og definisjoner, ikke virkelig liv, noe som forteller oss at hun sammen med Malina ser en distanse, eller en grad av formidling, i forhold til livet med Ivan. Men samtidig som kart og ordbøker kan vitne om en stilisert og forklart verden, gir de muligheter til å se nye sammenhenger, til å se ut over det som faktisk er. Slik sett innebærer det noe *annet* enn det dekkende Ivan-språket.⁶⁷

Hentydningene til Malina som jegets mannlige side er mange, men mest direkte formulert i første kapittel. Her legger jeget deres enhet som premiss for hva som hender i forholdet mellom dem: "Malina und ich, weil wir eins sind: die divergierende Welt." (129) Hun omtaler seg selv og Ivan som ett, som et "vi", og nettopp derfor en divergerende verden. Men i dette ligger et tegn på at deres enhet er i endring, at de er i ferd med å bevege seg *fra* hverandre. Og det er nettopp denne dynamikken vi ser i forholdet mellom dem som preger fortellingen. Tvetydigheten som knyttes til Malina, om han kun er *tenkt* eller om han faktisk eksisterer ved siden av jeget, er derfor avgjørende for jegets og fortellingens utvikling. Fortelleren leker hele tiden med denne doble forståelsen av Malina, blant annet ved å samtidig gi Malina kroppslighet og å relativere den – det er mulig å se Malinas fysiske bevegelser som opprinnelig tilhørende jeget. Dette er blant annet tilfelle når jeget i prologen forteller om et av deres nesten-møter ved en trikkeholdeplass: Når hun titter over kanten på sin avis, ser hun ham stå med en avis i hånden. Hun ser på ham i smug og undres om han ser henne eller ikke:

Dort stand Malina mit einer Zeitung in der Hand, und ich tat, als bemerkte ich ihn nicht, und starrte über den Rand meiner Zeitung unentwegt zu ihm hinüber

⁶⁷ Bail argumenterer for en helt annen lesning av dette utdraget hvor hun mener Malina hjelper jeget til å forsikre seg om sin egen identitet i rom og språk: Malina hilft ihr, sich ihrer Identität durch die Lokalisation im Raum (Landkarten, Stadtpläne) und durch die Sprache (Wörterbuch) zu vergewissern. (Bail 1984, 47)

und konnte nicht herausfinden, ob er wirklich in seine Zeitung so vertieft war oder merkte, daß ich ihn fixierte, hypnotisierte, ihn zum Aufschauen zwingen wollte. (14)

Det er en mulighet for at det er jeget som ser sin egen titting over aviskanten reflektert i trikkevinduet. Slik sår fortelleren tvil om Malinas fysiske tilstedeværelse, han finnes kanskje kun som et speilvendt bilde av jeget, sett utenfra. Samtidig insisterer jeget på at Malina er en hun ikke helt kjenner. Hun kjenner ikke hans motivasjon og kan ikke tvinge ham til handlinger, noe som sier oss at hun ikke besitter den samme innsikt eller makt over ham som hun tilskriver Malina over seg.⁶⁸

Liknende tilfeller finner vi i tredje kapittel. Malinas egenrådighet og hans fysiske tilstedeværelse er stadig tiltagende, og her er prosessen langt fremskreden. Jeget og Malina fremstår som to atskilte personer, men deres fysiske sammenfletting er en påminnelse om det nære båndet som fortsatt finnes mellom dem. Jeget forteller blant annet at hun har lagt hodet sitt i Malinas hånd, og at han spør henne hvorfor hun holder hånden til nakken når hun setter seg opp. Slik skaper selve *fremstillingen* et bilde av kroppene som blander seg.

Divergerende verden

Det foregår noe i forholdet mellom Malina og jeget, noe som kommer av jegets ønske om å komme til klarhet, og hennes iver etter, og samtidige vegring mot, å erindre og å fortelle.

Utviklingen i forholdet mellom dem dreier seg om deres innbyrdes makt- og kunnskapsforhold, og det er denne utviklingens siste fase det fortelles om i *Malina*.

I prologen spør jeget seg hva hun og Malina kan være for hverandre, nå som situasjonen er som den engang er: "Zu fragen habe ich nur mehr, seit alles so geworden ist zwischen uns, wie es eben ist, was wir denn sein können für einander, Malina und ich" (19). Tidlig i fortellingen gjør hun altså opp status og spør med dette som utgangspunkt hva de kan bety for hverandre. Hun forteller at de to er ulike, men at de utfyller hverandre, og vi ser at hun skriver seg selv opp mot Malina som noe *annet*:

da wir einander so unähnlich sind, so verschieden, und das ist nicht eine Frage des Geschlechts, der Art, der Festigkeit seiner Existenz und der unfestigkeit der meinen. Allerdings hat Malina nie ein so konvulsivistisches Leben geführt wie ich, nie hat er seine Zeit verschwendet mit Nichtigkeiten (19)

Her blir det som skiller jeget fra Malina fremhevet gjennom sammenlikninger basert på negasjoner og kontraster. Det er gjennom negeringen av Malinas handlinger leseren kan slutte

⁶⁸ Malina er skjult bak en avis, en budbringer av det overfladiske språket.

seg til hva jeget har foretatt seg, og det er gjennom negeringer av jegets egenskaper Malina får sine. Men vi ser også et ønske hos jeget om å være like spesiell for Malina som han er for henne, noe som blir tydelig når hun også i hans nedlatende tale aner en viss grad av eksklusivitet: "Malina sagt: Das kann eben nur dir passieren, ein Dümmerer findet sich nicht." (114) Eksklusiviteten er her negativt ladet, men Malinas nedlatende kommentar gjør henne likevel til noe spesielt, det er kun *henne* noe slikt kan skje.

Allerede i prologen "Die Personen" gjør jeget det klart at hun og Malina er i ferd med å bevege seg bort fra hverandre. Hun gir uttrykk for en endring hun ser i forholdet: "daß wir auch heute noch wenig miteinander zu tun haben" (19). Forholdet deres i dette "i dag" er noe annet enn hva det tidligere var, og jeget antyder at forholdet har en utstrekning tilbake i tid, til før fortellingen om hennes "heute".

Selv om jeget tidlig i fortellingen sier hun aldri har trengt ham så lite som nå, og Malina blir holdt i bakgrunnen, fungerer han gjennom sin (til dels skjulte) tilstedeværelse som en påminnelse om at noe lurte under overflaten, og om at jegets insisterte lykke med Ivan er skjør. Og jeget trenger ham stadig, hun vender seg blant annet til ham for svar på filosofiske spørsmål. Når Ivan etter alt å dømme temmelig tilfeldig spør henne om en "Glücksmauer", søker hun seg til Malina for en utdypning. Det blir også klart at jeget gjør Malina til en som både bekrefter og betinger hennes egne reaksjoner og følelser: "denn wenn Malina nicht fragt und nichts weiter wissen will, dann ist es richtig. Ich kann beruhigt sein." (19) Jegets følelser får altså gyldighet gjennom Malinas reaksjon, men det er her ikke tale om følelser knyttet til erfaringen, men snarere en intellektuell opphisselse.

Selv om jeget gir inntrykk av at hun liker at Malina kjenner hennes indre, antyder hun også et ønske om å ikke være så lett gjennomskuelig og tilgjengelig for ham. Sammen med Ivan håper hun å ha noe for seg selv, noe Malina ikke kjenner til ved henne. Hun forteller blant annet at Malina "würde sich wundern" (83) over alt hun får til når hun lager mat og dekker på for Ivan. Men måten hun formulerer seg på (i konjunktiv) viser at forundringen kun eksisterer som et ønske eller en hypotetisk mulighet. Den er da også en del av hennes "Ivanliv". Interessant å merke seg er at Malina er nødvendig også i *samværet* med Ivan. På den ene siden sier jeget at hun sammen med Ivan *ikke* er så avhengig av Malina, men samtidig sier hun at dersom Malina ikke var der, ville hun raskt falle tilbake i gamle uvaner. Malina hjelper henne med å bygge opp forholdet til Ivan, og hun forteller at hun uten ham ikke ville være i stand til å holde sitt Ungargassenland – landet for kjærlighet og ømhet.

Til å begynne med er det jeget som til en viss grad kontrollerer Malina og hans tilstedeværelse, og Malina sitter på kunnskap om jeget. Men vi ser at at makt- og

kunnskapsforholdet endrer seg og utvikler seg til en kamp mellom dem. I innledningen til andre kapittel heter det at "Malina soll alles wissen, aber ich bestimme" (181), og i tredje kapittel er jeget den som vet og Malina den som bestemmer, den som handler. Her ser vi også at hun til og med gir eksplisitt uttrykk for at hun ønsker et brudd. Hun vil si "etwas Entsetzliches, [...] etwas, das uns für immer trennt und jedes weitere Wort zwischen uns unmöglich macht." (352) Jeget håper altså at det fryktelige hun vil si skal få språklige konsekvenser, at det skal ramme selve kjernen i deres forhold og skille dem for alltid. Men jeget makter ikke å si dette fryktelige, og svarer istedenfor på Malinas oppfordring om å koke kaffe: "ich höre mich nicht etwas Entsetzliches, sondern etwas anderes sagen, cantabile und dolcissimo: / Wie du willst. Ich koche sofort den Kaffee." (352) og utfører deretter handlingen. Slik sett er det Malina som utløser jegets handling, samtidig som jeget hører seg selv snakke. Hun befinner seg mellom to lite aktive utsagn, mellom et ønske om å si noe og å resignert høre seg selv si noe annet. Jegets ønske om et brudd kommer òg til uttrykk der hun i tredje kapittel forestiller seg Malina død – fantasier Malina umiddelbart avviser som uriktige.

Mot slutten av fortellingen har jeget problem med å kontrollere Malina, han holder seg ikke unna når hun trenger tid alene med Ivan. Jeget gjør det klart for seg selv at hun for en tid må "Malina loswerden" (339), det er Ivans siste besøk. Her har Malina nådd en så stor grad av selvstendighet og egensinnighet at han ikke holder seg unna når jeget ønsker det. Det blir med andre ord etter hvert umulig for jeget å skille seg fra og kontrollere denne reflekterende siden ved seg selv – for kun å være kropp og umiddelbar virkelighet.

Dobbel Malina

Det ligger en grunnleggende dobbelthet i beskrivelsene av Malina. Han er ikke bare dobbel i betydningen "virkelig"/tenkt. Overfor jeget er han fremstilt både som et dypere lag i henne og som et beskyttende lag i møte med den vide verden, som hjelp og støtte, og den som tar fra henne sovepillene. Samtidig fremstår han som en som snakker nedverdiggende til henne, presser henne til erkjennelse og fornekte hennes eksistens. Malina fremstår lenge som jegets egen konstruksjon, som en som oppfører seg som hun ønsker. Men når hun ved overgangen mellom første og andre kapittel vender seg fra Ivan og til Malina, endres også hennes fremstilling av ham. Fra å være en stemme innlemmet i jegets monologiske refleksjon, skilles han stadig tydeligere ut til han til slutt blir en egen skikkelse som opptrer selvstendig. At Malina har sider som ikke ligger under jegets kontroll, kommer tydelig frem i "Der dritte Mann", hvor han driver jegets erkjennelsesprosess fremover og nærmest tvinger jeget til konfrontasjon med hennes fortiede erindring. Men samtidig opptrer han omtenksomt og

omsorgsfullt ved at han tar vare på kroppen hennes: Mellom drømmene holder han henne, han hjelper henne og dekker henne til.

Malina er en del av jeget, samtidig som jeget er en del av ham, som "Malinas Geschöpf" (105). Det at hun ser seg som hans skapning, kan være et uttrykk for at hun ikke bare er noe som ledsager ham, men at hun også er Malinas produkt, noe han har skapt. Det at han først er tenkelig etter henne, antyder at hans eksistens er betinget av hennes *avsluttede* eksistens. Dette innebærer at Malinas eksistens først er tenkelig etter opphør av jegets kroppslighet, da jeget overfor Malina er det han ikke er: Kroppslighet, sansning og affeksjon.

Erindring og erkjennelse

Et viktig trekk ved Malina er at han gir jeget tilgang til en erindring hun innledningsvis kaller fortiet, en "verschwiegene[...] Erinnerung" (20), en betegnelse som i seg selv antyder at det er noe hun har forsøkt å distansere seg fra. Allerede i prologen "Die Personen" er denne erindringstematikken antydnet. Den er fra første øyeblikk knyttet til Malina, for det er han som utfordrer henne ved å kommentere hennes manglende erindring. Jeget forteller hvordan hun avviser denne påstanden og hevder at intet forstyrrer henne i hennes erindring. Men fordi Malina påpeker at hun blir plaget av andre minner: "Noch stört es dich. Noch. Es stört dich aber eine andere Erinnerung." (24) kommer det frem at Malina har autoritet også i dette henseende. I dette tilfellet ser vi at jegfortelleren slipper til Malinas korrigering av hennes eget utsagn. Hun gjør derved Malinas tale til del av sin egen monologiske refleksjon, og hun lar ham avslutte prologen slik at hans ord blir stående som en konklusjon i denne prologen hvor rammene rundt fortellingen blir lagt.

Malinas insistering på erindringen fremstår som et forstyrrende element i jegets lykkelige tilstand med Ivan. Men samtidig kan, som antydnet over, hele fortellingen om livet med Ivan i Wien leses som en distraksjon, som en forstyrrelse i erindringen. Det lette, overfladiske forholdet til Ivan holder det ubehagelige, men uunngåelige på avstand – om enn for en kort stund. For den erindringsprosessen Malina setter i gang og driver frem i henne, skal vise seg å ha dyptgripende konsekvenser for hennes situasjon, hennes forhold og hennes fortelling. En slik lesning av første kapittel som en digresjon, gjør imidlertid at forholdet til Ivan blir redusert til en fortelling, og at tidsangivelsen "heute" fremstår som litterær konstruksjon, og ikke som et eksistensielt ladet utsagn knyttet til faktisk væren i verden.

Malina er også dominerende i jegets bearbeidelse av drømmene. Her driver han henne videre ved å stille oppfølgende spørsmål, og sammen fører de en analytisk dialog hvor Malina kjenner målet for erkjennelsesprosessen. Når jeget når og uttaler hva vi må tolke som en av de

mest avgjørende erkjennelsene: "Es ist mein Mörder" (247), svarer Malina kontant: "Ja, daß weiß ich." (247) Jeg mener at målet for dialogene og bearbeidingen av drømmene er at jeget skal komme til klarhet om hva som ligger til grunn for hennes nåtidige situasjon. Dette arbeidet innebærer blant annet en identifisering av "min far", en morder som på stadig nye måter dreper drømmejeget. Selv om det er jeget som forteller, er det Malina som legger føringer for hvilken retning dialogene og drømmene skal ta. Det Malina gjør er her å tvinge jeget til et distansert og reflekterende blikk, noe som innebærer å stille seg utenfor det hun opplever for så å tydeligere se sin egen situasjon. Erkjennelsen er slik sett knyttet til det å kunne fortelle, og derfor må jeget verbalisere de drømmene hun føler på kroppen.

Drømmene og dialogene med Malina viser oss en prosess som foregår i jeget selv, i hennes møte med seg selv og det som legger rammer for hennes egen eksistens. Og resultatet er en annen forankring enn den hun insisterer på sammen med Ivan.⁶⁹ Hun blir distansert fra "her" og "i dag", men evner å se seg selv i en annen sammenheng, en lineær sammenheng i eget liv og inn i en sammenheng med de samfunnsstrukturer som rammer henne inn. Vi ser at erkjennelsesprosessen setter jeget i stand til å se tilbake, til tiden før "heute" og forholdet til Ivan. Men å se seg selv i en slik sammenheng, det vil si "forfatte" sin egen biografi, forutsetter at hun distanserer seg fra seg selv som umiddelbart opplevende. I dette ligger en kritikk av litteraturen og den rene filosofi for ikke å inkludere erfaringssetningene, en kritikk vi finner igjen i *Frankfurter Vorlesungen* (1980). I *Malina* får dette konsekvenser for jegets eget liv, fordi Malinas grad av abstraksjon betyr negering av levende liv og en omskrivning av liv til stilleben.

Dialogene mellom Malina og jeget speiler kampen som utkjempes mellom dem og som dreier seg om kunnskap og makt. I innledningen til andre kapittel blir Malina sagt å vite alt, eller jeget ønsker han skal vite alt: "Malina soll alles wissen." (181), men at hun selv skal bestemme hva de skal snakke om: "Aber ich bestimme: Es sind die Träume von heute Nacht." (181) Opp mot dette må vi se den rolle han faktisk spiller i kapittelet: Når Malina bestemmer retningene og temaene for dialogene, blir jegets grad av bestemmelse relativt.

Gjennom erkjennelsesprosessen ser vi at jeget får kunnskap om seg selv i form av en ny tilgang til sin egen fortid og en bevissthet om forholdet mellom henne og samfunnsstrukturene. Malinas dominans tilter tilsvarende. Tidligere har jeget antydnet at Malina aldri vil gå tapt for henne selv om hun selv gikk tapt: "daß Malina mir nie verlorengewen wird – und ginge ich selber verloren!" (129), men nå bønnfaller hun en Malina

⁶⁹ Se forøvrig diskusjonen om hele første kapittel som en fortelling om en distraksjon.

hun opplever som stadig mer truende, om at *han* skal beholde *henne*: "Aber du mußt mich behalten!" (350)

Når jeget ikke forstår sine egne ord i drømmespråket og derfor søker Malina, kan hun konstatere at Malina ikke er umiddelbart tilgjengelig for henne. Jeget trenger Malina, han skal forklare henne ordene hun har uttalt om livet. Livet, som hun her hevder hele tiden er blitt bedre gjennom Malina, og språket, skiller seg fra det liv og språk hun tidligere forbandt med Ivan: "Malina ist nicht da. [...] Warum habe ich das gesagt, warum? Mehr als mein Leben. Ich habe ein gutes Leben, immer besser geworden durch Malina. [...] [W]arum schläft Malina jetzt? Gerade jetzt. Er soll mir meine Worte erklären." (200) I første kapittel så vi at det var *Ivan* som skulle gjenopprette de ødelagte sammenhengene mellom ord og ting, Malina skal noe mer, han skal gå i dybden og forklare hva som ligger *bak* ordene.

Malina blir tillagt et annet syn på språk og refleksjon enn Ivan, for ham er språket *noe annet* enn liv. Dette blir det hentydet til i teksten idet jeget skriver ham frem ved å benytte negasjoner. Og fordi Malinafeltet skiller seg så markant fra Ivanlivet, blir Malina selv stående som selve negeringen av livet. Malina blir til og med hevdet å *være* distanse: "Dennoch wird er immer Distanz halten, weil er ganz Distanz ist." (315) Jeget hevder blant annet at han avviser hennes forsøk på å snakke om den hverdag hun blir til del gjennom Ivan, og i en kommentar som fremstår som Malinas stemme i jegets tale, fratar han det overfladiske og dagligdagse språket gyldighet ved å redusere det til kafésnakk: "wir sitzen ja an keinem Wirtschaustisch" (131). Samtidig ser vi et ønske hos jeget om å identifisere seg med Malina og hans språk. Hun forteller at de i motsetning til Ivan deler en skyhet for navnene sine: "Malina und ich haben, trotz aller Verschiedenheit, die gleiche Scheu vor unseren Namen" (86).

Malinas distanse blir òg tydelig gjennom måten han blir sagt å forholde seg til andre. Jeget forteller at han forholder seg avventende, at han ikke griper inn, men lar begivenheter utspille seg mens han stille registrerer. Han iakttar og registrerer objektivt hvordan mennesker åpenbarer seg for ham: "er sagt, man begreife die Menschen überhaupt nur, wenn man nicht sie dringe, wenn man nichts fordern von ihnen und sich nicht herausfordern lasse, es zeige sich alles ohnedies." (261) Jeget forteller at hun derfor ser en likevekt i ham, en indre ro som igjen har innvirkning på henne selv:

Dieses Gleichgewicht, dieser Gleichmut, der in ihm ist, wird mich noch zur Verzweiflung treiben, weil ich in allen Situationen reagiere, mich an jedem Gefühlsaufruhr beteiligen lasse und die Verluste erleide, die Malina unbeteiligt zur Kenntnis nimmt. (261)

Det synes åpenbart at jeget mener Malina er *for* distansert, *for* rolig, for han iakttar kun jeget og hennes følelser utløst av hennes være i verden. Og hun mener de egenskaper Malina mangler, vil drive henne til fortvilelse. Dette fordi jeget representerer en annen interaksjon med verden, hvor hun tar del i og identifiserer seg med verdens skjebne. Mens hun selv fremstiller seg som en som tar del i virkeligheten, registrerer Malina den kun, han ser "nirgends etwas Gutes oder Schlechtes [...] und schon gar nicht etwas Besseres. Für ihn ist offenbar die Welt, wie sie eben ist, wie er sie vorgefunden hat." (262)

Dramatisk utvikling

Ved begynnelsen av andre kapittel, når jeget aktivt nærmer seg Malina, er hans innsikt blitt et anklagepunkt. Hun sier hans allvitenhet gjør henne syk: "Du bist der Klügere, du weißt doch immer alles, du machst mich doch krank mit deinem Alleswissen." (186) Denne allvitenheten har både et diakront og et synkront aspekt, hun hevder han *alltid* vet *alt*. Og opp mot denne allvitenheten setter hun sin egen mangel på kunnskap: "Ich: Ich werde nie reden. Ich könnte doch nicht, denn ich weiß es nicht." (186) Vi ser at hun knytter kunnskap til evnen til å snakke i en irreal og en faktisk fremtid. Verbene antyder en usikkerhet, og jegets replikk står derved i kontrast til Malinas mer bastante svar: "Du wirst es mir sagen, verlaß dich darauf." (186) – et frempek om hva som virkelig skal komme til å hende jeget.

Etter første kapittel er Ivans umiddelbare tilstedeværelse så godt som fraværende, noe vi har sett blir understreket i narrasjonen Besøkene blir i større grad formidlet og han opptrer i drømmene som en annen enn seg selv. Til og med Ivans utvidede betydning som "livet" blir relativert ved at Malina nå fremstår som garantist for livets kvalitet. Og ved å fortelle at dagene stadig er *blitt* bedre, oppvurderer hun også hans tidligere innvirkning.

Malina anklager på sin side jeget for å ha for lite kunnskap om sitt liv og sin fortid. Dette må vi lese som en kritikk av at hun verken kjenner konsekvensene av forholdet til Ivan eller til andre menn. For vi ser at den rollen jeget går inn i overfor menn, menn som er hennes liv og som gir henne liv, i ytterste konsekvens blir en strategi for å overleve. Og denne overlevelsen, som ikke etterfølges av refleksjon eller bearbeiding, og derved erkjennelse, legger kun til rette for nye, suksessive "liv". Og det er i lys av dette vi må se Malinas anklage om at hun ikke engang vet "welche deine Leben früher waren und was dein Leben heute ist, du verwechselst sogar deine Leben." (233) Han hevder òg at overlevelsen står i veien for erkjennelsen, noe vi må tolke som at det å stadig inngå nye, overfladiske forbindelser som kun bidrar til at jeget føler seg levende, fjerner henne fra muligheten for erkjennelse ved å gå dypere inn i seg selv.

Malina antyder at han vil ta over jegets liv, et uttrykk for at han vil være den som forvalter hele jeget – også den livaktige siden hun har beholdt Ivan: "Ich: Ich habe nur ein Leben. / Malina: Überlaß es mir." (233) Dette betyr at umiddelbarheten og det følende og erfarende ved jeget skal overlates til rasjonell bearbeiding, en form for stilisert eksistens filtrert gjennom språk og refleksjon.

Samtidig oppfordrer Malina til handling. Han forteller henne hva hun må gjøre etter sin nyervervede erkjennelse: "Du wirst handeln, du wirst etwas tun müssen," sier Malina i en av dialogene, "du wirst alle Personen in einer Person vernichten müssen." (243) Dette kan vi enten forstå som et krav om at hun skal tilintetgjøre seg selv og alle de som figurerer på hennes tankescene, det vil si hennes skaperkraft, eller Ivan og alt han gir henne. På slutten av dette andre kapitlet blir det slik sett antydning at fortellingen vil ende voldelig, og hele siste kapittel er derfor å lese som en langsam bevegelse mot denne profetiens oppfyllelse.

I romanens siste kapittel forteller jeget at hun vet hva som foregår i Malinas indre: "Malina sagt zwar nichts, aber ich weiß, was er denkt." (348) I tillegg hevder hun å vite hvordan han reagerer når hun har glemt å kjøpe nye lys, at han "muß zufrieden sein" (349). Jeget har fått kunnskap og er til og med den som må forklare enkelte ting for Malina: "Malina muß ich es erklären, und ich erkläre es schon." (255) forteller hun. Samtidig endrer dialogene karakter. I siste kapittel fremstår de som meningsutvekslinger uten den enes oppdragelse av den andre.⁷⁰ Dialogene følger jegets nye refleksjoner omkring egen fortid og forholdet til Malina, og jegets innstendige insisteringer på at den stadig mer selvstendige Malina er et produkt av hennes egen tankekraft må derfor leses som et forsøk på å hevde seg i forhold til ham: "Du bist nach mir gekommen," sier hun, "du kannst nicht vor mir dagewesen sein, du bist überhaupt erst denkbar nach mir" (260).

Paradoksalt nok frykter jeget at Malina skal hindre henne i å fortelle. Når jeget gjør sin fortid om til historier, avbryter han henne. Erkjennelsesprosessen setter henne i stand til å trekke frem fortrenge minner og å se deres betydning for hennes nåtidige situasjon. Men "Malina unterbricht mich, er schützt mich, aber ich glaube, sein Beschützenwollen führt dazu, daß ich nie zum Erzählen kommen werde. Es ist Malina, der mich nicht erzählen läßt." (279) Dette må vi forstå som et uttrykk for at jegets erfaringer fra møtet med den virkelige verden ikke i tilstrekkelig grad er abstrahert fra jegets faktiske liv og derfor en form for fortelling Malina ikke tillater. Vi ser at samtidig som Malinas refleksjon er uforenelig med det umiddelbare livet, er det Malina som gir henne evnen til å navigere i egen historie og å kunne

⁷⁰ Musikkanvisningene kan imidlertid leses som Malinas orkestrering.

fortelle om den. Språkløshet sidestilles med hjelpeløshet, og uten Malina til stede er hun begge deler: "Ich springe aus dem Bett, sprachlos, hilflos, er hat die Tür zugeworfen, ich kann es nicht ertragen, daß eine Tür zugeworfen wird" (343).

Samtidig som jegfortelleren føler seg fratatt språket, er Malinas fysiske tilstedeværelse påfallende sterk her.⁷¹ Og vi ser at han bruker den til å ta avstand fra jeget ved å lukke dørene mellom dem. Han teller sovepillene hennes, tar fra henne pilleboksen og forteller henne hva de skal gjøre: "Malina sagt endgültig: Du bekommst keine mehr. Wir gehen schlafen." ⁷² (343) Jeget forsøker både å markere avstanden mellom dem ved nok en gang å anklage ham for ikke å vite: "Aber du weißt doch gar nichts!" (343) og å nærme seg ham fysisk: Hun river opp døren han har lukket. Pillene kan leses som jegets vei ut av den situasjonen hun befinner seg i, og at dette er noe Malina ikke forstår. Ved å ta fra henne pillene forhindrer han hennes fysiske død samtidig som han, som hennes skapning, sikres videre eksistens.

Titlene jeget gir Malina i ulike faser av forholdet deres, forteller noe om forholdets utvikling. Tidlig i fortellingen fikk han, eller ble han koplet til, titler som prins og edel ridder. Mot slutten av romanen kaller jeget ham "Excellenz, Generalissimus, Malina Esqu." (345), "Herr von Malina, Euer Gnaden, Magnifizenz! [...] Eure Herrlichkeit und Allmächtigkeit" (350), alle titler som tillegger ham en dominerende og allmektige posisjon. Nå er Malina også blitt strengere mot jeget. Fra å forsiktig antyde at det er noe jeget ikke kjenner til i "Die Personen", blir han i siste kapittel en som vil bestemme hva som skal gjelde som virkelighet og fantasi: "Erzähl keine Märchen" (348) sier han. Og jeget fortviler over denne endrede oppførselen, hun spør seg hvordan denne situasjonen kom i stand og hva han egentlig vil henne: "Seit wann behandelt mich Malina so? Was will er?" (343)⁷³ Ved slutten av fortellingen ser hun seg som prisgitt Malinas avgjørelser, hun klamrer seg til og med til ham. Hun bønnfaller ham om å beholde henne: "Aber du mußt mich behalten!" (350) og replikkene rettet mot ham blir stadig mer desperate. Til slutt roper hun at hun hater ham: "Ich hasse dich!" (350). Men vi ser at Malina underminerer jegets hat-erklæring rett og slett ved å si at han ikke tror på den, og slik negerer han nok en gang jegets følelser med en språklig handling. Han svarer: "Ich glaube dir kein einziges Wort, ich glaub dir nur alle Worte zusammen." (350) På denne måten nedvurderer han jegets tro på enkeltordenes verdi, og tar fra henne myndighet.

⁷¹ Hun undres også over at han har bronkier (280). Malina fremtrer slik sett som en hun ennå ikke har diktet helt frem, han minner om en litt uferdig diktet skikkelse.

⁷² Ikke bare er Malinas ord kommanderende og konkluderende. Til og med talehandlingen bekrefter hans posisjon, hans utsagn er "endgültig". Også typografisk bekreftes dette, hans setning avslutter avsnittet.

⁷³ Dette står i kontrast til prologens "situasjonsrapport" hvor jeget forteller hvordan situasjonen er og hva de tre kan være for hverandre.

Det er etter dette jeget virkelig resignerer. Bønnene hennes avløses av vantro, og hun oppfordrer Malina til å ta fra henne alle historiene hennes. Dette må vi tolke som en oppfordring om å ta over alle de små virkelige historiene som utgjør fortellingen om hennes liv, slik at han kan gjøre dem til litteratur:

Ich: (dolente) Verlaß mich nicht! (cantabile assai) Du mich verlassen! (senza pedale) Ich wollte erzählen, aber ich werde es nicht tun. (mesto) Du allein störst mich in meiner Erinnerung. (tempo giusto) Übernimm du die Geschichten, aus denen die große Geschichte gemacht ist. Nimm sie alle von mir. (350)

Her, ved slutten av siste kapittel, ser vi jeget hevde at hun ville fortelle, noe helt annet enn hennes innstilling i prologen hvor hun sier det motsatte: "Ich will nicht erzählen" (24). Hun ser med ett Malina som den som har forstyrret henne i hennes erindring. Men hun legger til at hun ikke kommer til å fortelle, og gir Malina oppgaven med å forvalte hennes historier, hennes fortid.⁷⁴ Dette vil si at hun underkaster seg Malinas krav om distanse og abstraksjon, og derved bli sikret språklig og litterært. I oppfordringen hun retter mot Malina benytter hun imperativ. Utsagnet fokuserer derved på hva Malina skal gjøre, og ikke på subjektet som uttaler oppfordringen. Slik sett står det i sterk kontrast til jegets tidligere insisteringer på seg selv som et jeg.

Til slutt er det Malina jeget ønsker en bekreftende (tale)handling fra. Hun forteller: "Ich stehe auf und denke, wenn er nicht sofort etwas sagt, wenn er mich nicht aufhält, ist es Mord, und ich entferne mich, weil ich es nicht mehr sagen kann." (354) Vi ser her et ønske om at han skal sikre henne språklig og holde henne oppe fysisk. Men vi legger også merke til at disse ønskede handlingene kommer til uttrykk i form av negasjoner og at de ender i et varsel om mord. I tillegg legger vi merke til at mangelen på språk er avgjørende i denne bevegelsen hun skildrer. Hun fjerner seg, eksistensielt og fysisk, fordi hun ikke kan si "es".⁷⁵ Og hun henviser Ivan og livet til en fortid, og Malina og hennes egen død til en nåtid: "Ich habe in Ivan gelebt und ich sterbe in Malina." (354) Ved å forbinde dem med kontrasterende, absolutte størrelser, gjør hun dem til motsetninger som er avhengig av hverandre, men som alltid utelukker hverandre.

For jeget er Malinas avvisning grusom. Hans to siste handlinger markerer den endelige atskillelsen fra jeget. Han ødelegger og kaster jegets ting, det vil si utsletter hennes fysiske spor. Når han til slutt uttaler navnet sitt, markerer han det endelige språklige bruddet med

⁷⁴ Weigel (2002) argumenterer imidlertid for at jeget går under når hun gjør krav på å fortelle en meningsfull, sammenhengende historie. Derved har hun et syn på kravet om å fortelle som skiller seg radikalt fra mitt.

⁷⁵ Her ligger en tvetydighet, enten kan hun ikke si det, det er hemmelig, eller så vet hun det ikke.

jeget, samtidig som han bekrefter sin egen tilstedeværelse. Han trer derved ut av den enhet jeget så mellom dem gjennom deres felles skyhet for navnene sine. Og fordi jeget på dette punktet i fortellingen befinner seg i veggen redusert til et "es", *er* han tenkelig etter henne som den som definerer verden og setter sammen jegets historier. Å dø i Malina er derfor en utslettelse av jegets levende, sansende og følende side.

V. JEG

Jeget trer i første rekke frem gjennom beskrivelsene av mennene Ivan og Malina. Hun så å si skriver seg frem mellom mennene på en indirekte måte. Det finnes også enkelte partier hvor hun synes å fortelle om seg selv på en mer direkte måte. Det tydeligste eksempelet er i intervjusituasjonen med Herr Mühlbauer, der hun forteller om seg selv uten stadig å henvise til Ivan og Malina. I legenden og fragmentene, tekstbrokker jeget forfatter, får vi et innblikk i jegets drømmer og tanker om seg selv. Men legenden og fragmentene innebærer samtidig en litterarisering av jegets egen situasjon, og begge mennene dukker derfor opp i disse fantasiene. I tillegg ser vi at de litterære utkastene blir til som en *reaksjon* på hennes opplevelser i forholdene til Ivan og Malina. Mennene fungerer altså utløsende for jegets evne til å dikte.

Introduksjonen av jeget i rollelisten er den første passasjen hvor jeget tilsynelatende er beskrevet uavhengig av mennene. Her blir hun presentert og objektivert på samme måte som Ivan (barna) og Malina, som en figur på linje med de andre i det dramaet som følger:

*Ich Österreichischer Paß, ausgestellt vom Innenministerium. Beglaubigter Staatsbürgerschaftsnachweis. Augen br., Haare bl., geboren in Klagenfurt, es folgen Daten und ein Beruf, zweimal durchgestrichen und überschrieben, Adressen, dreimal durchgestrichen, und in korrekter Schrift ist darüber zu lesen: wohnhaft Ungargasse 6, Wien III. (8)*⁷⁶

Beskrivelsen er skjematisk og gir kun slike opplysninger som finnes i passet. Passet er utstedt og attestert, og derfor fremstår presentasjonen som myndighetenes formuleringer om og bekreftelse på hennes eksistens. Det passive språket som er brukt her skjuler utsigelsessubjektet, og viser til myndighetenes byråkratiske språk og en følelse av statsmaktens utilgjengelighet.⁷⁷ Men opplysningene i passet er blitt korrigert flere ganger, både yrke og adresse er streket over. Dette må vi forstå som et uttrykk for jegets tidligere omskiftende tilværelse, men det er også et uttrykk for at myndighetenes "objektive" fortelling om henne er blitt korrigert. Og fordi de tidligere opplysningene synes å være uleselige, fremstår fortiden hennes som skjult eller utilgjengelig. Med unntak av fødebyen Klagenfurt får vi ingen konkrete opplysninger om jegets fortid. Det er ikke mulig å lese hvilke adresser

⁷⁶ Lücke (1993) mener jegets forrige adresse åpner for en tragedie. Jeget forteller at hun tidligere bodde i Beatrixgasse, og Lücke setter betydningen av Beatrice som "den lykkelige" opp mot jegets inntreden i den maskuline verden med Ivan og Malina.

⁷⁷ Derfor betegnelsen tilsynelatende om jeget tenkt uavhengig av mennene. Som tidligere nevnt er både Ivan og Malina en del av statsapparatet, den ene som verner om dets historie, den andre som omfavner markedskreftene.

og yrker hun tidligere har hatt og årstall er kun angitt som "Daten", som pliktskyldigst følger grunnet passets formalaktige karakter. Men over disse tidligere opplysningene som nå er streket ut, er hennes nåværende adresse å lese med *korrekt* skrift. I tillegg til denne forankringen i en adresse, ser vi at jegets kroppslighet blir understreket gjennom en beskrivelse av håret og øynene. På denne måten blir det tydelig at jeget opptar plass og blir bekreftet, men at hun samtidig har noe utydelig og ubegripelig ved seg.

Presentasjonen avsluttes med en vektlegging av skriften som korrekt og ordet "wohnhaft". Setningen "wohnhaft Ungargasse 6, Wien III" fremstår som en konklusjon om jeget og gjør at beskrivelsen fokuseres omkring hennes tilknytning til Ungargasse, på det sted hun deler med Ivan og Malina og hvor fortellingen og deres forhold utspiller seg.

Identitet

Vi får lite direkte informasjon om jeget. Hun er blant annet navnløs gjennom hele fortellingen.⁷⁸ At hun er kvinne kan vi slutte av måten hun fremhever sin kvinnelighet overfor Ivan, og vi forstår hun er forfatter: Hun skriver på historier om døds måter, "Todesarten". Vi får vite at hun mottar en rekke invitasjoner og brev, at hun har en sekretær som hjelper henne med det forretningsmessige,⁷⁹ Av dette oppstår et inntrykk av at også er en berømt forfatter.

Det blir snart tydelig at den "statiske" identiteten som ble antydnet (blant annet gjennom den bestemte og lukkede formen) og relativt i rollelisten, (det er til syvende og siste overstyrkningene som bestemmer henne,) ikke er betegnende verken for hennes tanker om egen identitet, eller for hvordan hun fremstår i fortellingen. For det første fordi fortellingen i stor grad handler om hennes egen utvikling, og for det andre fordi hun får egenskaper gjennom andre. Hun forteller blant annet selv at andre har "mir sogar Eigenschaft gegeben" (264). For jeget er i utpreget grad *relasjonelt* bestemt, og det først og fremst gjennom forholdene til Ivan og Malina.⁸⁰ Hun skriver seg inn og opp mot mennene Ivan og Malina, menn som kanskje ikke engang eksisterer noe annet sted enn på hennes egen tankescene. Og det er gjennom mennene at jegets egenskaper får verdi og gyldighet.

Som vi har sett er det Ivan som setter jeget i stand til å erfare verden, virkeligheten og nåtiden. Og jeg vil hevde at det er den objektiverende kroppen som er hennes garanti for å være levende. Hun forteller at hun føler seg levende når Ivan ser henne eller når hun vet seg hørt av

⁷⁸ Som tidligere nevnt kan det å ikke ha navn være uttrykk for en ikke-reduksjon.

⁷⁹ Sekretæren frk. Jellinek er etter min mening å lese som en del av jeget selv, på samme måte som Lina, som vasker og bærer tunge koffert. Enkelte har hevdet at Jellinek er en utspaltning av den forretningsmessige værenform som ikke er forenelig med liv.

⁸⁰ Bail (1984) karakteriserer jegets avhengighet av andres bekræftelse for egen identitet som rettet mot "Fremd-Wahrnehmungen" og ikke "Selbst-Wahrnehmungen".

ham. Hun ønsker at Ivan skal se henne og gjøre henne til sitt kjærlighetsobjekt. Hun lengter med andre ord etter den andres posisjon, hvor hun kan få sin identitet bekreftet av en annen. Men Ivan setter henne også i stand til å dikte. I første kapittel forteller jeget at Ivan beveger hennes virkelighet, at geriljaer av dagdrømmer, "Guerillas von Tagträumen" (29) har inntatt Ungargasse, og vi ser hennes fantasi blomstre når hun forteller om forholdets helbredende konsekvenser for nabolaget. Diktningen som blir forbundet med Ivan forutsetter vel å merke en umiddelbar kontakt med virkeligheten. Dette innebærer en form for diktning som er orientert omkring erfaringssetninger, det vil si en direkte sammenheng mellom livet hun lever og litteraturen hun skaper. Spesielt tydelig blir dette når jeget forteller at Ivan reagerer negativt på det hun egentlig skriver på, han avviser hennes bok om "Todesarten". Dette må vi lese som hans kritikk av abstraksjonsnivået i det jeget forfatter, at han ser sammenhengen mellom liv og litteratur mangle i fortellingene hennes: "aber wenn du mit mir Kaffee trinkst oder wenn wir in Wien trinken uns Schach spielen, wo ist dann der Krieg und wo ist die hungernde, sterbende Menschheit" (53). Det blir antydning at han mener dette er "død" litteratur – han kaller skrivestuen for kirkegård, "deine[] Gruft" (52). Ifølge jeget oppfordrer han henne til å skrive en bok om lykken, og jeget forteller at hun ønsker å finne akkurat denne boken for ham. Boken skal hete "ESULTATE JUBILATE", og jeget forteller hun vil finne en slik skjønn bok for Ivan: "ich [werde] ein schönes Buch finden für Ivan" (53). Den skjønn boken forutsetter med andre ord ingen litterær innsats eller abstraksjon fra jeget.

Også gjennom forholdet til språket blir jegets rolle som forfatter problematisert. Når jeget gir uttrykk for at Ivan skal gjøre det mulig for henne å forme lyder og ord og "die ersten zerstörten Zusammenhänge wiederherzustellen" (30), blir det klart at hun selv har problem med å finne seg språklig til rette. Hun håper å få et språk fra Ivan som gir en forbindelse til den nære verden (se kapittel III), og vi ser en antydning om et krav fra Ivan om at han forventer at det nettopp er dette språket hun skal benytte i sin litteratur.

For jeget skal begge mennene gi henne tilgang til noe ved henne selv som ikke lenger er umiddelbart tilgjengelig. Hun skriver frem Ivan som den som gir henne kropp ved å se henne og bekrefte henne i verden, og Malina som en utspaltet del av henne selv, som refleksjon og tilgang til fortiden. Fordi jeget skriver mennene opp mot hverandre, og stadig legger vekt på deres motsetninger, uforenelighet og at de ikke er interessert i hverandre, fremstår jeget selv som dypt splittet. I Ivanlivet er hun følende, erfarende og deltagende, i Malinafeltet hengitt til refleksjon.

Ivan og Malina legger begge føringer for forholdene til jeget. De legger føringer for jegets liv, rammer henne inn, begrenser og negerer henne. Ivan bestemmer hva de skal gjøre

og snakke om, og han retter på henne dersom hun, etter hans oppfatning, gjør det feil. Ivan har i tillegg et hat/kjærlighet-forhold til jeget som kvinne. Samtidig som det er det tydelig at han først og fremst setter pris på henne som kvinne og som kropp, benytter han nettopp denne kroppsligheten til å snakke henne ned. Han reduserer henne til hennes kvinnelighet blant annet ved å bruke diminutiv: Han kaller henne "Fräulein" og sier hun oppfører seg "sehr weiblich" (144). Han også har et ambivalent forhold til jeget som forfatter, noe vi ser konturene av når han gjør narr av selve språket hun benytter. Han karikerer henne ved å etterligne den måten hun snakker på. Malina avviser på sin side jegets dagligliv som trivielt, han nekter henne å snakke om hverdagslige hendelser og opplevelser. Han korrigerer henne, blant annet i prologen hvor han antyder at han vet bedre enn henne hvilken erindring hun har som må konfronteres. Vi må se kravet om erindring og erkjennelse som uttrykk for at han vil hun skal nå en annen form for forankring enn den hun søker gjennom Ivan. Det vil si at hun skal se sin egen situasjon i en større sammenheng, som del av et livsløp og et samfunn, og derved ta et oppgjør med sin egen situasjon.

Av rollelisten går det frem at bekreftelsen på jegets væren i verden er priggitt det system Ivan og Malina er deler av og som de aktivt opprettholder gjennom arbeidet sitt. Ivan som del av det samfunnsøkonomiske system, et system han omfavner, og Malina som forvalter av historie og som en som kjenner til statsapparatet innenfra. Mennene tilskrives makt og (potensiell) handlekraft, og det jeget som befinner seg mellom dem fremstår som passivt og retningsløst. Og fordi jeget er avhengig av andre for en forståelse av sin egen identitet, fremstår hun som "tom", som et skall som må fylles med innhold. Med få unntak er det Ivan eller Malinas handlinger eller ord som utløser jegets egne refleksjoner eller handlinger. Jegets tre tilsynelatende selvstendige handlinger er at hun drar hjem fra ferien, overlater sine papirer til Malina og forsvinner i veggen.

Jegets egen navnløshet henspiller på hennes grunnleggende identitetsproblematikk. Hun undertegner også brevene hun skriver med "Eine Unbekannte", et uttrykk for at hun er seg selv fremmed. Navnløsheten og følelsen av fremmedhet blir ladet med betydning når det settes opp mot Ivans identifisering med egen navn. For det å ha et navn er i romanen et tegn på en fullstendig språklig definering, et absolutt sammenfall av betegnende og betegnet. Å navngi seg selv ville, i det univers hun lengter etter å dele med Ivan, være den endelige bekreftelsen av seg selv i verden. Men fordi jeget både har et ambivalent forhold til språk og til sin egen identitet, er hun ikke i stand til å uttrykke sitt eget navn. Men samtidig som hun unngår å navngi seg selv, benevner Ivan og Malina henne og låser henne derved fast i begrep og forestillinger.

Jegets fremmedhet overfor seg selv, innebærer òg en fremmedhet overfor sitt eget indre. Dette blir antydnet allerede i prologen, hvor forholdet til erindringen skisseres som ambivalent. Og vi ser hvordan denne dynamikken mellom liv på overflaten og den erindring som lurar under, utgjør spenningen i jeget selv, og er det som driver handlingen i fortellingen videre. Fordi jeget opplever sin egen fortid som traumatisk, noe som blir tydelig i drømmene i andre kapittel, tviholder hun på forankringen i "her" og "i dag". Slik sett ikler hun seg rollen som elskende for å unngå å konfrontere minnene og fortiden.

I prologen, hvor jeget reflekterer over rammene for sitt eget liv og sin egen fortelling, legger hun vekt på at hun ikke ønske å gå inn på hva som ligger bak den nåtidige situasjonen, men heller konsentrere seg om hvordan den faktisk er. Likevel antyder hun en mulighet for at livet kunne tatt en annen vei, "einen beliebigen Verlauf" (27), hadde hun ikke flyttet til Ungargasse. En liknende tankegang finner vi i brevene jeget skriver til Lily, en som fremstår som jegets søsterfigur og som etter brevene å dømme har valgt et helt annet liv enn jeget. De to har ikke lenger kontakt, noe vi må forstå som jegets måte å ta avstand fra andre muligheter å leve på. Lily og Madeleine, en jente som omfavner "min fars" maktposisjoner i drømmene, anskueliggjør begge hvordan jegets liv kunne ha sett ut.

Jeget antyder en avstand mellom hennes nåtidige jeg og de jeg hun før har vært. Hun forteller om noen som engang var meg, "jemand, der einmal ich war" (22). Her blir vi klar over at hun ser seg som ulike personer til ulike tider og at hun ikke makter å se sammenhengen mellom dem, noe de gamle, uleselige opplysningene i passet henspiller på. Men i dette ligger òg en kime til objektivisering av seg selv, et inntrykk som forsterkes ved at hun slipper til andres kommentarer om seg selv i sin egen tale.

Det er i andre kapittel, i jegets bearbeiding av drømmene hun konfronterer grunnen til at hun ikke ønsker å erindre. Denne konfrontasjonen har form av en erkjennelsesprosess, og det er først i tredje kapittel, *etter* denne prosessen, at jeget er i stand til å se seg selv i en sammenheng og å trekke frem fortidige hendelser i nåtiden. Likevel kan jeget allerede i "Die Personen" trekke frem enkelte minner fra sin egen fortid. Her fremstår fortiden ikke som entydig, men snarere som en historie som kunne ha vært. Den synes å være en konstruert historie, en fortalt virkelighet. Bruken av ulike tempus, modi og ordet "vielleicht" understreker dette narrative aspektet:

Im Café Musil habe ich vielleicht doch nicht das Stück Torte nach der Aufnahmsprüfung bekommen, aber ich möchte es bekommen haben und sehe mich mit einer kleinen Gabel eine Torte zerteilen. Vielleicht habe ich die Torte erst ein paar Jahre später bekommen. (21)

Det fortellende jeget kan her bevege seg i tid og i rom, hun ser seg selv utenfra, fra et senere tidspunkt. Denne erindringen om barndommens kake blir innledet av en negasjon, ordene "doch nicht" antyder at jeget henvender seg til en som allerede har hørt en del av jegets fortelling, det vil si at hun allerede tidligere har beskrevet kaken og nå forteller på en annen måte. Ordet "möchte" understreker jegets rolle som forteller av og som den som opplever denne erindringen, og hun skaper tvil om tidspunktet for når handlingen har funnet sted – kanskje finner den sted først senere.

Dobbelt jeg

Forholdet til Ivan både forutsetter og gir et umiddelbart forhold til virkeligheten, samtidig som ethvert forsøk på å distansere seg gjennom refleksjon blir avvist. Forholdet til Malina forutsetter derimot at jeget tar avstand fra det umiddelbare livet og inntar en reflekterende holdning til sitt liv og sin fortid. Slik sett uttrykker mennene jegets ambivalens til språk og liv. Og den dobbeltheten mellom umiddelbarhet og distanse som preger jeget, strukturerer som vi har sett både narrasjonen og komposisjonen i *Malina*.

Ivan og Malina får betydning først og fremst gjennom den funksjon de har overfor jeget. Derfor blir diskusjonen om de er virkelige eller kun tenkt mindre viktig. Men samtidig er denne dobbeltheten eller tvetydigheten som hefter ved dem nyttig å ha med som et videre perspektiv. For ved å la dem fungere som kroppsliggjøringer av sider ved seg selv og samtidig la dem fremstå som virkelige personer, blir jegets dobbelthet abstrakt og konkret på samme tid.

Jeget lar sin selvforståelse avhenge av to *menn*. Ut ifra hva de skal bety for henne, skriver hun seg på denne måten både inn i en tradisjonell begjærstruktur og en idé om rasjonaliteten som mannlig. Hun ønsker at Ivan skal bekrefte henne som kjærlighetsobjekt, og hun tillegger Malina sine rasjonelle og kognitive sider.⁸¹ Jeget lar Ivan og Malina kroppsliggjøre eller garantere for sider ved seg selv. I tillegg skriver hun mennene opp mot hverandre. Hun legger vekt på hvor forskjellige de er og på at de ikke er interessert i hverandre. Hun forteller at til og med kjolene de har gitt henne har striper i hver sin retning og antyder derved Ivan og Malina som diametrale og uforenelige motsetninger. Ved å aktivt holde dem atskilt, polariserer hun på denne måten sine egne sider, hun sementer sin egen

⁸¹ Fru Senta Novak, etter sigende berømt spåkone i skuespillerkretser ser ifølge jeget en spenning i hennes horoskop: "es sei eigentlich nicht das Bild von einem Menschen, sondern von zweien, die in einem äußersten Gegensatz zueinander stünden, es müsse eine dauernde Zerreißprobe für mich sein" (260) Frau Novak kommenterer jegets doble identitet, og vi ser at hun mener sidene ville være levelige dersom de var atskilt. Hun betegner dem som "das Männliche und das Weibliche, der Verstand und das Gefühl, die Produktivität und die Selbstzerstörung" (260).

dobbelthet. Og hun insisterer gjennomgående på at hun trenger begge sidene: "ich kann nicht sein, wo Ivan nicht ist, aber ebenso wenig kann ich heimkommen, wenn Malina nicht da ist." (299) Samtidig ytrer hun et ønske om å oppleve en forening av sidene i seg.

Til å begynne med insisterer jeget på forholdet til Ivan og den nåtids- og selverfaringen hun blir til del gjennom ham, samtidig som hun forsøker å holde Malina og det han representerer på avstand. Vi ser to ulike bevegelser i jegets forholdene til de to mennene. Men utgangspunkt i jegets "statusrapport" om hva hun ser i forholdene: "Ivan und ich: die konvergierende Welt. / Malina und ich, weil wir eins sind: die divergierende Welt." (129) legger vi merke til at hun skriver den ene ut og den andre inn. I begrepet konvergrende verden ligger et ønske om hele tiden å nærme seg Ivan. Han er den mannen jeget løper inn i med sitt liv, hun dikter ham inn mot seg og gir deres forhold en mytisk forankring og utopiske fremstidsproklamasjoner. Når det gjelder Malina, går bevegelsen i andre retning. Fra å være ett, beveger de seg fra hverandre. Det divergerende forholdet til Malina er først realisert gjennom hans tale i hennes refleksjon, det vil si som et internalisert og indre lag ved jeget, for deretter å bli utskilt i replikker, før Malina til slutt skiller seg fra jeget og blir en egen person som stenger dører, benekter jegets eksistens og uttaler sitt eget navn. Jeget og Malina eksisterer først og fremst i en innbyrdes spenning,⁸² de fremstår som en dikotomi og samtidig som noe grunnleggende likt: "So ist eben Malina, und so bin leider ich" (121).⁸³ Hun beskriver ham som den andre i meg⁸⁴ og i tredje kapittel forteller hun at han roper i henne. Av Ivan ønsker hun fremst av alt å bli forsikret i en setning, det vil si at han verbalt skal bekrefte henne som kjærlighetsobjekt, noe som innebærer at han plasserer henne i en tid og et rom sammen med seg og at han bekrefter deres gjensidige roller.

Utopisk drøm

Det finnes passasjer i teksten hvor vi får et innblikk i jegets indre tanker og ønsker, hvor Ivan og Malina ikke fungerer som målestokk for kropp og rasjonalitet. Dette skjer kun glimtvis, for eksempel når jeget prøver en kjole foran speilet, og i fragmentene hun forfatter. I fragmentene skisserer hun en utopi som innebærer et nytt forhold mellom kjønnene og en ny forståelse av

⁸² Bachmann kommenterte selv et slikt spenningsforhold: "es sind zwar zwei miteinander verschränkte, aber ungeheuer gegensätzliche Figuren, die nicht ohne einander sein können und die gegeneinander sein müssen. Aber durch diese Hochspannung muß einer untergehen, und in dem Fall ist es das weibliche Ich." (Bachmann 1983, 87)

⁸³ I den norske oversettelsen (Bachmann 1997b) finner vi her en grov feil med tematiske konsekvenser. Her heter det: "For slik er Malina, og slik er dessverre ikke jeg." (120)

⁸⁴ I dette finner vi òg en grov feil i oversettelsen med store implikasjoner for denne lesningen. I den tyske utgaven heter det "Soll es nicht heißen, *die Andere* in dir? / Nein, der Andere" (144, min utheving) I den norske utgaven heter det imidlertid "Vil det ikke si *de andre* i deg? / Nei, den andre." (142, min utheving) I tillegg til disse finnes enkelte andre feil, som et utelatt avsnitt og enkle skrivefeil (som "midt hode", 143).

frihet, grunnet et nytt språk. Gjennom legenden får vi et innblikk i jegets ønske om en forening av sine sider, og det kommer frem at hun knytter store forhåpninger til forholdet til Ivan. Jeget lever i en ambivalens mellom å *selv* dele seg i en erfarende og en reflekterende side og *samtidig* å ønske å være et helt jeg. Og i forholdet mellom prinsessen og den fremmede, ser vi konturene av den harmoniske enhet hun ønsker for seg selv.

Legenden kommer rett etter en scene hvor Ivan oppfordrer jeget til å være lykkelig, slukker alle lysene hennes og går. Jeget ligger alene igjen og reflekterer over umuligheten av å skrive en legende som en hyllest til forholdet til Ivan:

[I]ch möchte [ein altes Schreibpult] kaufen, weil ich dann etwas aufschreiben könnte auf ein altes, daueraftes Pergament, wie es keines mehr gibt mit einer echten Feder, wie es keine mehr gibt, mit einer Tinte, wie man sie nicht mehr findet. (61)

Selve nedtegnelsen blir her fremstilt som en anakronisme. Jeget er avhengig av redskaper som tilhører en annen tid og som det ikke lenger er mulig å få tak i. Ved å benytte konjunktiv ("möchte" og "könnte") gir hun inntrykk av nedskrivningen som en virkelighetsflukt, den eksisterer kun som ønsket mulighet. Hun sier hun vil gjemme seg i en legende om en kvinne som aldri har eksistert, "in der Legende einer Frau, die es nie gegeben hat." (61), noe vi må tolke som et ønske om å søke tilflukt fra verden i litteraturen. Samtidig er legenden sprunget ut av og nært knyttet til hennes egen situasjon i Wien.

Legenden skiller seg fra jegets øvrige fortelling på flere måter. Den er typografisk skilt ut ved at den er satt i kursiv, den starter på en ny side og er utstyrt med en egen tittel: "Die Geheimnisse der Prinzessin von Kagran". Det er en tredjepersonsfortelling lagt til en ubestemt fortid og et grenseløst område i Donauregionen. Og den starter som et tradisjonelt eventyr med formelen: "Es war einmal" (62).

Legenden handler om en prinsesse i et land truet av mange ytre farer. Prinsessen mister herskapet og blir holdt i en rekke fangenskap. Plutselig hører hun stemmen til en fremmed mann som er kommet for å redde henne, og sammen rir de ut i det åpne landskapet. I løpet av natten prinsessen tilbringer med den fremmede, får hun kunnskap om deres felles fremtid. Neste dag forteller hun ham om en gjenforening som skal finne sted århundrer senere. Den fremmede tegner opp deres død før prinsessen rir hjem og faller blødende fra hesten blant sine venner. Hun smiler og laller at hun vet: "Ich weiß ja, ich weiß!" (69)

Som tittelen antyder, handler legenden om hemmeligheter. Og hovedpersonen selv, prinsessen, blir skildret som tilslørt. Hennes land og slekt er ubestemmelige. I første avsnitt blir hun omtalt som "eine Prinzessin" (62), og vi ser at bruken av ubestemt pronomen

understreker det vage og ubestemmelige ved protagonisten. Allerede i neste avsnitt tar fortelleren i mer konkrete ordelag for seg prinsessen, "die Prinzessin" (62), og beskriver hennes utseende, eiendeler og omgivelser. Navnet blir ikke kjent, men fortelleren skisserer hennes slekts fortid og fremtid. På denne måten blir hun satt inn i en sammenheng, og også her er den hellige Georg virksom som forutsetning for protagonistens eksistens.

Av prinsessens væremåte overfor de som tar henne til fange kan vi slutte at hun er en sterk kvinne som ikke lar seg definere eller underkaste. Hun bor i et grenseløst område ved Donaus bredder, men landet hun og hennes folk bor i er "immer in Gefahr" (62), det er, som jegets Ungargassenland, truet av krefter utenfra. Det som truer er blant annet de ungarske husarer, en henvisning til Ivans ungarske herkomst. I legendelandets manglende grenser ser vi i tillegg en henvisning til de raskt fastlagte grensene i forholdet til Ivan: "Die Grenzen waren bald festgelegt" (26). Dette vitner om at hun i legenden ser noe som går ut over og som til dels står i motsetning til det faktiske forholdet hun har til Ivan. Men i likhet med landet hun ser mellom seg og Ivan, blir det gjennom ordet "noch" antydning at også landet ved Donau bare er midlertidig.

At prinsessen ikke sloss, men simpelthen nekter å underkaste seg viljen til de menn som har tatt henne til fange og ikke vil bli gitt bort som kone, er et uttrykk for en motvilje mot å bli fanget i en rolle definert i forhold til menn. Fortelleren legger i stor grad vekt på prinsessens forsvar for sin autonomi. Selv om de andre holder henne som bytte – og derved har redusert henne til vare – holder prinsessen fast ved sin ene handlingsmulighet, hun nekter å innrette seg og å la seg presse inn i en ferdigskrevet rolle. Det blir fortalt at hun heller ville velge død fremfor passiv overgivelse: "Weil die Prinzessin eine wirkliche Prinzessin war, wollte sie sich lieber den Tod geben, als sich einem alten König zuführen lassen." (62) Protagonisten er en *ekte* prinsesse, og det i kraft av sine handlinger og sin holdning. Vi legger merke til at det er en *arvet* tittel, ikke noe hun har måttet tilegne seg gjennom eller få bekreftet ved å inngå en allianse med annen person, den er en del av hennes farsarv.

Det at en fremmed mann dukker opp for å redde henne, er en direkte henvisning til jegets egen oppfatning av at hun trenger en mann som skal hjelpe henne. Prinsessen er avhengig av at en mann hun ikke kjenner skal redde henne gjennom den farefulle tiden og ut av et farefullt område, og den fremmede blir skrevet frem som en Malina- og Ivanliknende skikkelse: Deres første møte er preget av språkløshet, han kjenner hennes indre språk, kan kontrollere elementene, lager regler for deres samvær og fremstår som hennes elskede.

Det første møtet blir beskrevet som noe eksklusivt: Prinsessen hører en stemme i natten som kun er for henne.⁸⁵ Det er tydelig at ordene ved dette første møtet er mindre viktige, det er den visshet han gir henne om hva han skal bety for henne, som er avgjørende:

Vor sich sah sie plötzlich, in einene langen schwarzen Mantel gehüllt, einen Fremden stehen, der nicht zu den roten und blauen Reitern gehörte, er verbarg sein Gesicht in der Nacht, aber obwohl sie ihn nicht sehen konnte, wußte sie, da er um sie geklagt und für sie voller Hoffnung gesungen hatte, mit einer nie gehörten Stimme, und daß er gekommen war, um sie zu befreien. (63)

Her er den fremmede skrevet frem av negasjoner og konnotert med umerkelighet. Han er innhyllet, i en lang sort kappe, og han gjemmer ansiktet sitt i natten og fremstår derved som en del av omgivelsene. Hun kan ikke se ham og hans stemme er aldri hørt, men selv om ("obwohl") hun ikke kan se ham og han trer frem som en fremmed, blir det straks klart at hans tilstedeværelse betyr befrielse, håp og eksklusivitet for jeget.

Samtidig som hun spør hva han heter, kaller hun ham sin redningsmann og er ham takknemlig: "Wer bist du? wie heißt du, mein Retter? wie soll ich dir danken?" (63) Av den fremmedes gester gjetter hun at han ber henne tie, og når han så slår kappen rundt henne gjør han henne usynlig: "[er] schlug seinen schwarzen Mantel um sie, damit niemand sie sehen konnte." (63)⁸⁶ Møtet mellom disse to i natten er altså preget av en vilje fra prinsessens side til å forstå og adlyde den fremmede. Når han må forlate henne snakker de kroppenes felles språk:

sah[sie] stumm auf ihn nieder und wollte ihm in ihrer und in seiner Sprache etwas sagen zum Abschied. Sie sagte es mit den Augen. Doch er wandte sich ab und verschwand in der Nacht. (64)

I legenden fremstår gestene som meningsfulle ytringer. Kroppsligheten er deres felles språk, og sørger for en grunnleggende måte å kommunisere på. De viser til prinsessen og den fremmedes forbindelse med det opprinnelige, at de deler en preverbal kommunikasjonsform. De skiller seg derfor tydelig fra gestene som utveksles mellom jeget og Ivan, for disse tar over der de mangler språk. Denne formen for kommunikasjon er å forstå som et substitutt, en løsning på et problem: "Denn wenn wir aufhören zu reden und übergehen zu den Gesten, die uns immer gelingen, setzt für mich, an Stelle der Gefühle, ein Ritual ein" (46). Her ser vi at jeget insisterer på dette kroppenes språk hun deler med Ivan, men at hun samtidig

⁸⁵ Se en liknende beskrivelse av Malina: "Er spielt wirklich und spricht halb und singt halb und nur hörbar für mich" (337)

⁸⁶ Legg igjen merke til hvordan det her antydes en forbindelse til Malina gjennom ordet "niemand".

understreker gestenes rituelle preg. De setter inn i de manglende følelsenes sted, men er verken tomt forløp eller triviell gjentakelse, snarere kroppslighet med mening. Slik gjør hun gestene til noe mer meningsfylt enn de er, hun tillegger dem religiøse konnotasjoner og insisterer på at disse meningsbærende handlingene er noe hun er *virkelig* god til.

Prinsessen befinner seg blant to overveldende og altomsluttende farer – og mellom dem finnes intet alternativ. Hun har gått fra en fare til en annen og er drevet til en ytterlighet: "Sie konnte nicht vor und nicht zurück, sie hatte nur die Wahl zwischen dem Wasser und der übermacht der Weiden" (67). Som jeget som befinner seg mellom Ivan og Malina, befinner prinsessen seg i en ekstrem posisjon. Hun har gått seg vill og kommet til "die Grenze der Menschenwelt" (66). Vi får vite at blomsten hun finner som det eneste holdepunkt ikke er av denne verden. Dette må vi tolke som en henvisning til jegets forhåpning om en forsikring fra Ivan, en forsikring som ikke er av denne verden. Og derved ser vi at jeget kopler håpet hun nærer overfor Ivan direkte til deres første møte som fant sted utenfor en blomsterbutikk. Når den fremmede igjen ber henne tie, fremstår prinsessen som dødliknende:

Er was schwärzer als vorher das Schwarz um sie, und sie sank zu ihm hin und seinen Armen auf den Sand nieder, er legte ihr die Blume wie einer Toten auf die Brust und schlug den Mantel über sie und sich. (68)

Den fremmede sørger for en mørk forening, og prinsessen beveger seg mot ham, hun synker mot ham til de ligger på stranden, mellom havet og slettene. Her er hennes handling ikke aktiv, men tegnet opp som en passiv bevegelse. Den fremmede behandler henne som en død, han legger en blomst på brystet hennes og lukker kappen omkring dem.

Men den fremmede vekker henne senere fra hennes dødliknende søvn, "aus ihrem totenähnlichen Schlaf" (68). Som Ivan tilfører jeget injeksjoner av virkelighet, gir den fremmede prinsesse liv. Han kan stilne naturen, han er herre over naturkreftene og han "hatte die wahren Unsterblichen, die Elemente, zum Schweigen gebracht." (68) Denne måten å forholde seg til omverdenen på minner om Ivans egenskaper i forholdet til omverdenen.

Natten de tilbringer sammen gjør prinsessen i stand til å se inn i deres felles fremtid, og den fremmede lytter interessert til hva prinsessen har å fortelle. Den fremmede kan med ett snakke, det blir tydelig at han verbalt bekrefter noe som finnes i jegets indre. Med ordene "denn du weißt ja, du weißt" (68) bekrefter han den visshet hun har fått i løpet av natten. Prinsessen vet mer enn den fremmede og hun forteller om deres neste møte. Dette viser til kunnskapsforholdet som endrer seg mellom Malina og jeget. Malina er til å begynne med en som bekrefter noe som finnes i jeget, og i tredje kapittel blir det sagt at han trenger jeget for

forklaringer. Samtidig ser vi også her en gjenspeiling av maktbalansen som forrykkes mellom dem, det er den fremmede som skisserer prinsessens død.

Når prinsessen, som ved grensen til en drøm, skisserer landskapet og tidspunktet for når de skal se hverandre igjen, knytter hun gjenforeningen til den erfaringen av tid og sted hun deler med den fremmede: Stedet er lenger oppe ved elven, og det vil igjen være folkevandring, forteller hun. Det fortelleren gjør her er faktisk å la møtet med Ivan fremstå som en fremtidsutopi. Samtidig fremstår den, på grunn av språket, som noe fjernt og ikke tilgjengelig. Verken prinsessen eller den fremmede forstår betydningen av ordene som beskriver fremtiden: "[D]och wir werden es sehen", sier prinsessen, "wenn du mir die Dornen ins Herz treibst" (69). På denne måten knytter hun deres fremtidige kunnskap og forening til sin egen død. Hun antyder at gapet mellom begrep og virkelighet vil lukkes ved denne gjenforeningen i en fjern fremtid. Og når vi ser denne varslede døden i sammenheng med prinsessens siste bevegelse, at hun smiler og mumler at hun *vet*, blir det klart at tilegnelsen av kunnskap vurderes som positivt, men den er samtidig forbundet med det erfarende subjektets død. Fordi kroppens tale og kroppen i verden utgjør berøringspunktet mellom prinsessen og den fremmede, må vi tolke den død fortelleren antyder ved slutten av legenden, som en fysisk skikkelses død. Jeget skildrer på denne måten bakgrunnen for sin egen tilstand av følelses- og kroppsløshet hun var i før hun møtte Ivan. Og det er ved gjensynet av Ivan/den fremmede hun igjen skal fungere som kropp i verden. Ivan skal vekke henne til live, og sammen med ham skal ordene prinsessen uttaler dekke virkeligheten og gi mening. At prinsessen og den fremmede skal være lovet til hverandre henspiller imidlertid også på kommentaren om at Malinas plass allerede fra begynnelsen av var besatt av ham.

Den fremmedes profeti er sagt i stillhet, han "entwarf schweigsam seinen und ihren ersten Tod." (69) og prinsessen rir også i stillhet etter at den fremmede har drevet den første tornen i hjertet hennes. Denne stillheten står i sterk kontrast til det altomsluttende livet som tidligere preget legenden, og knytter an til jegets senere opplevelse av et sommerstille Wien.

Legenden må leses som en litterær omskriving av jegets egen situasjon, og som et forsøk på å forankre forholdet til Ivan i kunsten og historien. Til tross for en mer distansert fortellermåte, står den som en av jegets mest intime bekjennelser, som en litterær blottstilling. Fordi den fremmede i stor grad likner Ivan, fremstår han ved første øyekast som en direkte omskrivning av ham. På denne måten blir legenden en insistering på at jeget og Ivan har vært lovet til hverandre gjennom århundrer, at deres møte foran en blomsterbutikk var alt annet enn tilfeldig og at forholdet har en dypere forankring enn i verste fall kun å være et seksuelt forhold innledet av et tilfeldig møte. Men den fremmede bærer også trekk fra

Malina, og derfor både likner og skiller han seg fra begge mennene. Han liker for eksempel å høre på når jeget forteller om fremtiden, helt ulikt Ivan. Det at de snakker om fremtiden er igjen ulikt samtalene med Malina, for når han snakker om fremtiden er det fordi han mener en opprydning er på sin plass. I kontrast til jegets møte med Ivan hvor det verbale regnes som forstyrrende og hvor selv et par setninger kunne vært for mye, er prinsessens første møte med den fremmede av verbal art. Den fremmede overgår også de to mennene, han er fremstår som likeverdig motpart i et rom for kjærlighet.

Prinsessens første kommunikasjon med den fremmede foregår gjennom øynene. Men i resten av legenden er det å ikke snakke og å bli gjort usynlig gjort til positive erfaringer for prinsessen. Dette står i motsetning til jegets vektlegging av Ivans blikk for henne. Her, i legenden, skal hun skjules fra omverdenen for å bli reddet. Og på denne måten blir Malinas egenskaper skrevet inn i den fremmede, det er *han* som er forbundet med kamuflasje og umerkelig bevegelse. På samme måte blir ikke den fremmede skikkelig synlig for prinsessen, som Malina aldri blir helt synlig for jeget. Den fremmede insisterer på at prinsessen har kunnskap, noe som viser til dialogene mellom jeget og Malina. Både for prinsessen og for jeget innebærer denne kunnskapen en form for død. Når prinsessen må dra, bønnfaller hun den fremmede om å bli med, "verlaß mich nie mehr!" (68) ber hun, på samme måte som jeget ved slutten av romanen ber Malina om å beholde henne.

I legenden trekker fortelleren inn begivenheter fra livet med Ivan og dikter dem om og fyller dem med et dypere innhold. Mellom prinsessen og den fremmede er samtalene kjennetegnet av gjensidig respekt: "[W]enn einer redete, lächelte der andere" (68), og åpenhet: De forteller hverandre "Helles und Dunkles" (68), det vil si alt. Nettopp det jeget ønsker av samtalene med Ivan, men som hun ikke tør nærme seg. Den fremmede viser også prinsessen respekt, han lytter til det hun sier og lar henne fortelle ham ting han ikke vet, en egenskap som skiller ham både fra Ivan og Malina.

Forholdet mellom prinsessen og den fremmede er beskrevet som en ideell drømmetilstand hvor det hersker enighet, interesse og harmoni. De deler noe annet enn det menneskelige, og deres forholds mytiske og overnaturlige dimensjoner står som en kontrast til jegets nåtidige liv.

I tillegg til å fremstå som forholdets forelegg, som en mytisk tilblivelseshistorie, må legenden også leses både som en parallell til jegets egen situasjon og som jegets utopiske drøm. Jegets ønske om forening av sine sider finner uttrykk gjennom prinsessen og den fremmedes forening i natten. Den fremmede, fremstår som en forening av Ivan og Malinas egenskaper. Samtidig er prinsessen i legenden utstyrt med egenskaper som forener jegets to

sider, hun er både kropp og refleksjon. At fortellingen, som knyttes til jegets virkelige forhold og situasjon, er en etterstilt tredjepersonsfortelling, gjør at jeget ser seg selv på avstand, som prinsesse, og derved har mulighet til å se sin egen situasjon med nye øyne, som en litterær omskrivning av seg selv.

Jeget utdyper og radikaliserer tankene fra legenden og gir dem form av en utopi. Formuleringer og landskapsbeskrivelse dukker opp i fragmentene og binder dem sammen. Samtidig fungerer fragmentene i større grad som en anskueliggjøring av jegets sinnsstemning, som litteratur som ledsager hennes levde liv. Det er gjennom disse kursiverte tekstpassasjene jeget klamrer seg til en drøm om forening, en utopi som stadig blir fjernere for henne.

I fragmentene skisserer jeget en fremtidsutopi. Den er med andre ord noe annet enn Malina-fortiden og Ivan-nåtiden. I denne "fremtidige" tilstanden, angitt som "ein Tag", ser hun en mulig situering i virkeligheten og i en lineær tid – og en selverfaring som inkluderer kroppen i verden. Det er en utopi hvor jeget evner å se forbi de to mennene som standard og målestokk for kropp og rasjonalitet, en paradisiske tilstand hvor kvinnekjønns poesi skal bli gjenskap. Og, som tidligere nevnt, til denne utopien hører også et nytt språk, et språk som er noe *annet* enn de språkene Ivan og Malina gir jeget. På denne måten blir utopien vi finner i fragmentene noe mer enn en personlig drøm om jegets forening av sine sider.

Dette ser vi antydnet allerede i legenden, hvor den fremmede, prinsessens mannlige motvekt, både er bærer av karaktertrekk fra Ivan og Malina. De to mennene, og derved det de garanterer henne og representerer, er her smeltet sammen til én. Til en fremmed, det vil si en som ikke er helt tilgjengelig for henne og som ikke krever å vite alt om henne. En hun ikke øyeblikkelig kan forenes med, men som hører fremtiden til.

Kollektivisering ser vi gjenspeilet i selve ordvalget. Fragmentene starter med beskrivelser av "alle Menschen", de tar så for seg "alle Frauen" og beveger seg til slutt mot "wir". Jeget skriver på denne måten fragmentene inn mot sin egen situasjon, til de ender med et mer personlig "sie" som i sin tur står alene: "kein Mensch außer ihr lebte" (171). For i takt med at troen på denne utopiske fremtiden svinner, blir fragmentene stadig dystre, fra å være kreative tomleplasser blir de tomme gjentakelser og til slutt dystre profetier.

"Ein Tag wird kommen" antyder en ønsket fremtid. Gjennom bruken av "werden" i indikativ og det bestemte tidsleddet "ein Tag" insisteres det på ekthet og sannsynlig fremtid. Det som *beskrives* i fragmentene er imidlertid av mer fantastisk art. Jeget skisserer en evne til å bevege seg uavhengig av elementene og de fysiske lovene. Hun beskriver alle menneskene som fri, "auch von der Freiheit, die sie gemeint haben" (123), noe som indikerer at nåtidige begrep ikke er dekkende for denne fremtidens altomfattende frihet. Friheten skal være "für ein

ganzes Leben" (124), og den etterlengtede "ein Tag" er å forstå som en begynnelse: "es wird der Anfang sein, es wird der Anfang sein für das ganze Leben ..." (124) Dette er en direkte henvisning til jegets ønske om opprinnelighet og hennes venting på Ivan. Men samtidig legger vi merke til at hun gjør denne fantasien videre, her heter det "et helt liv", og ikke "hele livet", den vendingen hun og Ivan (på ulike måter) benytter om forholdet.

På grunn av plasseringen i fortellingen, det følger etter en prosaisk digresjon om husholdningsartikler, utgjør det første fragmentet en direkte kontrast til en instrumentell hverdag, hvor jeget forteller om husholdningsapparat og hushjelpen Linas ønske om å forvandle leiligheten til en maskinpark (123). Fragmentene blir derfor stående som noe helt annet, de fremstår som litterære utkast som går ut over hverdagen. I den utopiske fremtiden skal en finne tilbake til noe fortidig, noe opprinnelig, blant annet kvinnekjønnets poesi som "wird wiedergeschaffen werden" (142). Og til forskjell fra Ivan-forholdet varer ikke ventetiden en evighet: "sie werden nicht ewig warten müssen ..." (142) Men fragmentene, som speiler jegets sinnsstemning, endrer seg i takt med hennes opplevelse av forholdet til Ivan. Siste gang et fragment er å lese i første kapittel blir det referert til et parti i legenden som omhandler prinsessens ensomhet og retningsløshet. Og i motsetning til prinsessen, finnes det ingen reddende fremmed i jegets liv. Gjentakelsen blir derfor negativt ladet:

*... und kein Mensch außer ihr lebte, und sie hatte die Orientierung verloren ...
es war, als wäre alles in Bewegung geraten, Wellen aus Weidenzweig, die
Fluten nahmen ihren eigenen Lauf ... eine nie gekannte Unruhe war in ihr und
legte sich schwer auf ihr Herz ... (171)*

Med bakgrunn i det vi har sett i jegets legende og fragment, blir det tydelig at foreningen jeget ønsker ikke er å betrakte som en *utslettelse* av hennes ulike sider. Den må snarere forstås som en opphevelse av det paradoksale ved jegets dobbelthet, det som gjør at hun lever *mellom* og ikke *i* dobbelthetene. Jegets drøm om frihet er knyttet til å kunne være både-og, både hverdag og erindring, både kvinne og refleksjon, både liv og litteratur.

Utopien svekkes når Ivan trekker seg unna. Men det er ikke før jeget erkjenner hvem "min far" er og at hun innser at hun er den evige krig, at hun omtaler den med negative fortegn. "Ein tag wird kommen" blir i siste kapittel til "Kein Tag wird kommen". Selv om utopier per definisjon ikke er realiserbare, er det likevel ved å ha denne for øyet jeget i første kapittel opplever sin lykkelige tilværelse. Vi ser at uten utsikter til kjærlighet eller fremtidens passord, "[das] einzig[e] Losungswort" (29), negerer jeget selv denne utopien før den endelig forsvinner for henne. Fragmentene ved slutten av fortellingen er derfor verken skilt ut eller stilt opp. Det siste fragmentet er en del av jegets monologiske refleksjon, og det har mistet

sine pregnante bilder. Den handler kun om Malina: "Ein Tag wird kommen. Ein Tag wird kommen, und es wird nur die trockene heitere gute Stimme von Malina geben, aber kein schönes Wort mehr von mir, in großer Erregung gesagt." (344) Her er ingen av speiling av jegets følelser, snarere et fravær av hennes følelsesuttrykk.

Marerittaktig prosess

I innledningen til andre kapittel blir den tiden og det stedet som utgjorde rammene for handlingen i første kapittel, opphevet. Stedet fastsettes på nytt som "ein Ort der heißt Überall und Nirgends" og tiden som muligens "gestern", "lange her", "wieder", "immerzu" eller "nie". Dette må leses som en antydning om at drømmene har et allmennt og tidløst aspekt ved seg. Samtidig ser vi at jeget knytter det til sin egen partikulære situasjon ved å insistere på at det det skal fortelles om er drømmene fra "i natt", "die Träume von heute Nacht" (181).

Kollektiviseringen og allmenngjøringen blir òg antydnet tematisk. I den første drømmen der jeget befinner seg på "de myrdede døtres kirkegård", og i senere drømmer ved at faren hele tiden trer inn i nye, dominerende roller. Drømmene lar seg ikke oversette direkte, de viser til noe ubevisst, noe grunnleggende som viser seg men ikke lar seg uttrykke i ord.

Kapitlet gjenspeiler en prosess i jeget.⁸⁷ Dette kommer til uttrykk i selve drømmebearbeidelsen ved at drømmejeget utvikler seg fra å være passivt offer til å etablere aktiv motstand mot "min far". Fra å være en som er vergeløs og uten stemme og igjen og igjen blir myrdet av "min far", får hun evne til motstand når hun nærmer seg en oppklaring av hvem han er. Men den kommer også til uttrykk i de dialogene jeget fører med Malina mellom reproduseringen av drømmene. Fra å være uvitende får hun kunnskap ved å dechiffrere drømmeskikkelsen "min far".

Det er to erkjennelser som er avgjørende for jeget og hennes situasjon. Hun blir klar over hvem "min far" er, og hun erkjenner at det ikke finnes fred, kun den evige krig. Jeg vil hevde at jeget forstår at "min far" både er en generalisering av forholdet til Ivan og samtidig en kroppsliggjøring av de samfunnsstrukturer som legger føringer for hennes liv. Og at erkjennelsen av den evige krig innebærer at hun forstår at hennes etterlengtede forening av sine sider ikke er mulig. Erkjennelsene hun gjør har konsekvenser. Hun blir i stand til å reflektere omkring sin egen fortid, og tredje kapittel er nesten i sin helhet er viet det reflekterende jeget.

⁸⁷ Hapkemeyer (1982) mener det hele er en emansipasjon på bekostning av emosjonalitet. Men her er etter min mening ingen emansipasjon, kun erkjennelse og resignasjon

Den analytiske dialogen som finner sted i "Der dritte Mann" har som mål at jeget, den som verbaliserer og presses til bearbeidelse, er den som skal erkjenne fortrenge aspekt ved sitt eget liv. "Du mußt nicht alles glauben, denk lieber selber nach" (192) sier Malina i hva vi må forstå som et forsøk på å løsrive jeget fra vante tankemønstre og ureflekterte oppfatninger. Det er årsakene til jegets erindringsvegring som skal bringes frem i lyset.

Skikkelsen "min far" representerer en gåte for jeget. Innledningsvis vet hun ikke hvordan hun skal forstå denne skikkelsen som opptrer i ulike maktposisjoner og tvinger drømmejeget inn i roller hun ikke kjenner. På Malinas spørsmål om hvem hennes "far" er, svarer jeget ved begynnelsen av kapitlet: "Ich weiß es nicht, ich weiß nicht, wirklich nicht." (186) Men gjennom bearbeidelsen og dialogene ser vi hvordan hun kommer til klarhet over denne skikkelsens betydning for hennes nåtidige situasjon. I de første drømmene og dialogene famler jeget i mørke, men når Malina gjentar de samme spørsmålene i slutten av kapitlet, evner hun å svare.

Jegets manglende kunnskap ved begynnelsen av prosessen blir anskueliggjort blant annet gjennom et manglende blick og en manglende stemme. Morderen fremstår som en det ikke er mulig å beskytte seg mot:

Ich was so blind im Halbdunkel und bin die Wände entlanggetappt, um meinem Vater nicht aus den Augen zu verlieren [...] und eh ich schreien kann, atme ich schon das Gas ein, immer mehr Gas. Ich bin in der Gaskammer, das ist sie, die größte Gaskammer der Welt, und ich bin allein darin. Man wehrt sich nicht im Gas. Mein Vater ist verschwunden, er hat gewußt, wo die Tür ist und hat sie mir nicht gezeigt (182)

Her er en rekke referansene til nazistenes gasskamre og "min far" fremtrer som en som kjenner og vokter døren. I rommet er jeget blind, og samtidig forsøker hun å ikke miste faren av syne. Før hun kan skrike, det vil si før hun er i stand til å snakke, å verbalisere, puster hun inn gassen. Og så snakker hun likevel. Jeget er alene i gasskammeret, i et rom som forbindes med kollektiv tilintetgjørelse. Hun identifiserer seg med alle dem, først og fremst jødene, som ble tilintetgjort i andre verdenskrigs Hitler-Tyskland. Jeget er i et rom hvor en ikke kan beskytte seg, og "min fars" dominans over jeget er fullstendig. Han kjenner veggene og veiene ut – han vet mer enn henne.

"Min far" blir slik fremstilt som en kroppsliggjøring av kollektiv historie og skyld. I jegets drømmer trer han inn i en rekke ulike maktposisjoner. Han blir antydning å være allmektig, som en gudeliknende skikkelse og derfor alltid også nærværende.⁸⁸ Og "min fars"

⁸⁸ Faren får ikke navn – blir ikke identifisert og redusert.

makt over drømmejeget er i stor grad av verbal og religiøs karakter, hun forteller blant annet at "er verflucht mich" (195). På denne måten fremstår han som en som kontrollerer kultur, samfunn og det juridiske vesenet, og derved som en kroppsliggjøring av samfunnsstrukturene. Men jeg vil samtidig insistere på at han har en dobbel betydning, og at det er denne som er avgjørende både for jegets identifisering av ham og for leserens forståelse av fortellingen. For "min far" er mer enn kun representant for historien, skylden og samfunnsstrukturene. Han blir fremstilt som langt mer personlig, som en med direkte betydning for jegets situasjon og erkjennelse, men igjen ikke så personlig at vi kan forstå ham som jegets reelle far. Og det er denne dimensjonen ved "min far" som gjør ham så fryktelig overfor jeget. For i ham ser hun Ivans oppførsel forsterket og hun forstår at Ivans nedlatende oppførsel overfor henne ikke er et enkelttilfelle, men en del av menns vanlige måte å forholde seg på overfor kvinner. Grusomheten i "min far" ligger nettopp i denne doble betydningen, han må både forstås som en kroppsliggjøring av samfunnsstrukturene og som en anskueliggjøring av konsekvensene av og det allmenne ved jegets forhold til Ivan.⁸⁹

I tillegg til å drepe jeget, tar han også stemmen hennes. Han fratar henne muligheten for å bli hørt, og jeget hevder selv det er intet å høre:

ich schreie, aber es hört mich ja niemand, es ist nichts zu hören, es ist nur mein Munn aufgerissen, er hat mir auch die Stimme genommen, ich kann das Wort nicht aussprechen, das ich ihm zuschreiben will, und in diesen Anstrengung, bei diesem trockenen, offenen Mund, kommt es wieder, ich weiß, ich werde wahnsinnig (189)

Det å ikke kunne snakke blir her forbundet med å bli gal. Slående her er jegets grad av refleksjon omkring hennes egen tilstand. Selv om hun blir gal makter hun å reflektere rundt det, hun forsøker å forhindre det. Vi legger merke til at jegets potensielle handling er negert gjennom språket og at de negative aspektene fremhevet: Munnen er revet opp, stemmen er tatt og ingen hører henne.⁹⁰ Det er et spesielt ord hun ønsker å si, som stadig trenger seg på. Og det er nettopp fordi hun ikke klarer å uttale dette ordet at hun vet hun blir gal. Å ikke kunne uttrykke seg verbalt blir derved ensbetydende med galskap.

Allerede tidlig i kapitlet viser jeget tegn til opprør. Hun går blant annet før "min fars" søndagspreken er ferdig, og hun antyder at hun kjenner til hvordan en skal gjøre opprør uten

⁸⁹ Folkvord ser et motsatt forelegg for Ivanforholdet enn meg. Der jeg mener jeget knytter store forhåpninger til Ivan som individ, men ser "min far" stå for anskueliggjøringen av sammenhengen mellom Ivan og samfunnsstrukturene, hevder Folkvord at *bakgrunnen* for jegets idealisering av mannen Ivan er å finne i drømmene som "imaginäre Bindung an eine gewalttätige Vaterfigur" (2002, 102).

⁹⁰ Legg igjen merke til det som åpner seg om vi leser "niemand" som en omskrivning av Malina.

at hun selv makter å utføre handlingen: "Ich denke, der Hund habe keine Ahnung, daß er meinen Vater nur ein wenig ins Bein beißen müsse, damit die Prügelei ein Ende hat, aber der Hund heult leise und bießt nicht." (198) Dette minner om jegets forhold til Ivan og at hun formidler hans nedverdiggende behandling av henne, men ikke makter å ta den inn over seg eller handle.

Når jeget begynner å forstå hvem eller hva "min far" er, blir opprøret mer kraftfullt. Jegets motstand er nå både verbal og fysisk. Hun kan med ett rope til ham og kaster mat på ham. Det blir tydelig at hun ikke vil forholde seg til "min far" og det han representerer og at denne holdningen er resultatet av hennes egen utvikling. Dette ser vi uttrykt når drømmejeget hevder det er blitt henne likegyldig hva han tenker, "es ist mir gleichgültig, du muß wissen, es ist mir gleichgültig geworden, was du denkst." (241) Her viser vendingen "gleichgültig geworden" til en tidsutstrekning og derved erkjennelsens prosessuelle karakter. Det er øyensynlig viktig for jeget å vise "min far" at hun ikke bryr seg om hva han tenker, noe som innebærer et forsøk på å undergrave av det maktsystem han står for rett og slett ved å nekte å forholde seg til det. Men samtidig benytter hun en annen strategi, hun ønsker å vise ham at hun kan det han kan: "Nur zeigen habe ich wollen, daß ich kann, was du kannst." (243) Her ser vi en motsatt begevegelse, at hun går inn i farens spill og ønsker å hevde seg i systemet. For med dette spiller hun rett inn i det maktspill han representerer og som prinsessen i legenden nektet å forholde seg til. Idet hun tar på seg farens rolle, blir det tydelig at hun anerkjenner maktens strategier, at det alltid er tale om den enes makt over den andre.

En dramatisk konsekvens av jegets gryende motstand og av jegets identifisering av "min far", er at han lar kostymene falle. Hun forteller at han vrenger av seg kostyme etter kostyme. At illusjonene nå faller må vi se som uttrykk for at jeget kommer til klarhet om "min fars" plass i hennes liv, at han ikke lenger fremstår som en gåte. For selv om han trer ut av rollene, forsvinner han ikke. I en av de siste drømmene blir det forklart at han er langt unna og snakker med drømmejeget. Han er med andre ord utilgjengelig samtidig som jeget fremdeles må forholde seg til ham. Dette ser vi tydelig når de står alene under himmelen og hun verbalt insisterer på at hun vil leve: "Ich sage: Ich werde leben." (245) Her søker drømmejeget å rettferdiggjøre sin egen eksistens overfor ham, og han fremstår i sin tur som den eneste jeget kan vende seg til. Men samtidig blir det klart at de står så langt fra hverandre "daß ich nicht weiß, welches Kostüm er darunter anhat" (246). Han står ikke avkledd tilbake, vi legger merke til at han fremdeles fremstår som utilgjengelig eller skjult, og at hans fremtoning antyder at han kan dukke opp hvor som helst, jeget vet ikke hvilken rolle som er hans neste.

Det at drømmejeget sier hun vil leve, må vi tolke som det mest radikale opprøret mot den myrdende "faren" hun kan uttrykke. Drømmejegets viktigste motstand er av verbal art, men den er samtidig en ytterste bekreftelse på hennes plass i verden, som liv. Men "min far", som ikke har "min fars" stemme svarer med å avvise jegets insistering på at hun vil leve:

*Mein Vater, der nicht die Stimme meines Vaters hat, fragt von weit her:
Und?
Und ich sage weithin, weil wir immer weiter auseinanderkommen und weiter
auseinander und weiter:
Ich weiß, wer du bist.
Ich habe alles verstanden. (246)*

Igjen ser vi at "min far" fremstår som ugripelig og ubegripelig, ikke engang stemmen er hans egen. Og driver de to fra hverandre som om de er en divergerende verden. Istedenfor å nekte henne liv, spør han snarere likegyldig: "Og?", i betydningen "Hva så?" Ved å trekke seg unna en diskusjon omkring jegets liv eller ikke-liv unngår han å bekrefte hennes eksistens, også gjennom negeringer. Dette "Hva så?" er å forstå som et spørsmål om hvilke følger drømmejegets insistering på liv vil ha. Og istedenfor å vente på svar, forstummer og forsvinner han mens hun hevder at hun vet hvem han er og at hun har forstått "alles". Dette "alt" konkretiserer jeget i kapitlets siste dialog. Her sier hun at "man hier eben nicht stirbt, hier wird man ermordet" (247). Helt konkret innebærer dette at livet hun fører med Ivan, det levende livet hvor hun til syvende og sist er redusert til rolle, også er dødelig. Selve det som gjør henne levende, er også det som tar livet av henne, og slik sett er Ivan selv selve Hindringen for deres forhold.

Reproduseringen av drømmene har form av en anskueliggjøring. Sannsynligvis fordi det som bearbeides er for fryktelig til at jeget kan uttrykke det annet enn i bilder. For det hun skildrer her er en grunnleggende erfaring av kvinnen i verden som den evige datter underlagt farens lov. Og ved å la "min far" stå i en så direkte forbindelse med Ivan, blir kjønnsdimensjonen som ligger under tydelig. For fascismen *er* levende både i språket og i de nære relasjoner. Det *foregår* en evig kamp mellom kjønnene, som jeget til og med opplever på kroppen som en kamp mellom hennes mannlige og hennes kvinnelige side. "Es ist der ewige Krieg" står som konklusjon på jegets erkjennelsesprosess. Men krigen er ikke bare et samfunnsanliggende, også jeget bærer den evige krig i seg. Motsetningene hun lever under er innskrevet i hennes egen kropp. Til og med jegets håp om forening og harmoni forsvinner, fragmentene endrer karakter og likner de tidligere fragmentene kun ved enkelte vendinger som tomt blir repetert.

Rett før hun uttrykker erkjennelsen om den evige krigen og den evige volden, legger vi merke til at jegets kroppsfølelse er endret. I den siste skildringen av Malina og jeget i dette kapitlet, legger jeget uttrykkelig vekt på negeringen av sin egen kroppslighet og følelsesinntrykk:

Malina hält mich, er sitzt auf dem Bettrand, und wir sprechen beide eine Weile nicht. Mein Puls geht nicht schneller, nicht langsamer, der Paroxysmus tritt nicht ein, mir ist nicht kalt, es bricht mir kein Schweiß aus, Malina hält und hält mich, wir kommen nicht voneinander los, den seine Ruhe ist auf mich übergegangen. (246)

Malinas ro, som vi har sett hun tidligere har uttrykt bekymring overfor, er nå gått over på henne. Her er jeget passivt, det er noe som har skjedd med henne og som gjør at hennes levende kropp blir negert. Her finnes tydelige linjer både tilbake til slutten av første kapittel og frem til slutten av tredje kapittel. Men etter denne passive negeringen følger en overgang til aktiv atskillelse: "Dann löse ich mich von ihm, ich rücke die Kopfpolster selber zurecht, ich läge meine Hände um Malinas Hände" (246). Dette vitner om en selvstendigjøring, en aktiv holdning hos jeget før hun uttrykker de to avgjørende erkjennelsene: "Es ist nicht mein Vater. Es ist mein Mörder." og "Es ist immer Krieg. Hier ist immer Gewalt. Hier ist immer Kampf. Es ist der ewige Krieg." (247)

Drømmene er å forstå som fortellinger om den evige fars mord på den evige datter. Dynamikken og prosessen mellom "faren" og jeget som datter forteller om jegets egen situasjon og hennes kjærlighetsprosjekt, samtidig som jeget og "min far" begge antar roller som overgår dem selv og derved antyder noe allment. Bruken av "far" som bilde gir assosiasjoner i retning av noe fortidig, en forventning om noe som er nedarvet og noe evig gjentakende. Samtidig ligger der en forventning om noe livgivende, som i drømmene blir til et myrdende prinsipp. Til og med prinsessen i legenden får en ny betydning i lys av dette. For også hun må være en del av det samme systemet som bestemmer og dreper kvinner, hun har arvet sin tittel og hun må bli reddet av en fremmed mann. Ikke engang i fantasien slipper jeget unna forestillingene om og kampen mellom kjønnene. Det er først i drømmene, når hun begynner å innse hvordan det hele henger sammen, drømmejeget forteller om å abdisere og å gi fra seg kronlandene. Det at faren også har morens klær og ansikt forteller oss om hans altomfattende posisjon, og fordi han snakker med en stemme som ikke er hans blir han også stående som noe som er og ikke er samtidig. Selv om han fjerner seg er han til stede i hennes liv.

I drømmene får en rekke moment fra første kapittel sitt vrengebilde. Blant annet gjelder det den skjønne boken jeget ønsker å finne for Ivan. Hun forteller om en samtale med Den store Siegfried i en drøm:

*ungeduldig höre ich seine Stimme: Was suchst du, was für ein Buch suchst du?
Und ich bin ohne Stimme. [...] Was für ein Buch wird das sein, was wird denn
dein Buch sein?
Plötzlich kann ich, auf der Spitze der Poles, von der es keine Wiederkehr gibt,
schreien: Ein Buch über die Hölle. Ein Buch über die Hölle!
Das Eis bricht, ich sinke unter dem Pol weg, ins Erdinnere. Ich bin in der
Hölle. (185)*

Boken er egentlig en bok om helvete, og drømmejeget befinner seg mellom ytterkanter. Her mellom polis og jordens indre flammer – et bilde på polariseringen av hennes egne sider i et Ivanliv og et Malinafelt. Hun går her fra å være uten stemme til å kunne rope, og samtidig beveger hun seg innover, fra overflate til jordens indre. Slik setter hun ord på sin egen utvikling utenfor drømmene, og hun forbinder vendingen innover som en vending mot helvete. Flammene gir inntrykk av at det er noe som vil komme til å fortære henne.

Ivan er også til stede i drømmene i omdiktet form, han fremstår som et offer på linje med jeget. Dette blir tydelig når jeget leter etter og finner den fremmede fra legenden, for her blir han beskrevet å komme fra Pécs, som Ivan. Han er kledd i en sibirsk jødefrakk og drukner senere i elven. Det er altså ikke bare jeget som tilintetgjøres, også hennes diktete kjærlighetsobjekt dør.⁹¹

I drømmene har Malina den samme reddende funksjonen overfor jeget som vi har sett han har i første kapittel. Dette gjør kontrasten til den Malina som befinner seg i rommet sammen med henne tydelig. For her oppfører han seg truende og driver erkjennelsesprosessen fremover – mot jegets vilje. I drømmene hjelper han henne ut av en vanskelig situasjon i en ballsal, assisterer i en flukt, og vet alltid hva han skal gjøre uten å ha fått beskjed: "Malina, der keinen Brief bekommen hat, muß es begriffen haben, er hat mir seinen Wagen geschickt." (211) Han kjenner altså hennes indre og vet hva hun trenger. Jeget glir likevel tilbake til fangenskapet. Det er noe ørkesløst, noe uendelig trist over dette, og det vitner om det fullstendige og omseggripende ved "min fars" makt og hennes egen blinde hengivelse.

Drømmejeget oppfatter seg som avhengig av Malinas hjelp overfor "min far", hun forteller at hun er fortapt når han ikke kommer. Men Malina står også i fare for å bli drept av

⁹¹ Hapkemeyer (1982) mener tapet av mannen (den fremmede/Ivan) som drukner i drømmen viser til tapet av værens- og språkformen forbundet med Ivan under fars-herskapet. Men her går han glipp av farens fatale dobbelthet og Ivans funksjon overfor jeget. Han ser heller ikke at det er *kjærlighetsobjektet* som dør, og med dette jegets håp om Ivan som noe mer enn kun den virkelighet han er en del av og som rammer jeget inn.

"min far". Han sier til drømmejeget: "Versteh doch, wir sehen einander wieder, sagt Malina, aber nicht, eh das ein Ende hat, denn er hat mich töten wollen." (214) Det synes åpenbart at samværet med Malina er avhengig av at forholdet til "min far" opphører eller endrer karakter. For han truer med å drepe Malina og lykkes i å holde ham unna jeget. Sett i et større perspektiv, blir det derfor klart at "faren" og det system han representerer ønsker å drepe jegets kognitive sider, at hun kun tillates å fungere i de ferdigskrevne rollene han gir henne i drømmene. Men fordi hun refererer til "ein Ende" blir også koplingen til Ivanforholdet klar, forholdet til Malina forutsettes av deres avsluttede forhold. Men Malina blir ikke drept i drømmene, han er ikke underlagt "min fars" maktprinsipp, en påminnelse om at han ikke vever på den store veven. Det nærmeste "faren" kommer er å holde dem atskilt og å skrive "MelaNIE" i sanden – aldri Malina.

Det er til slutt Malina som gjør jeget oppmerksom på at foreningen av hennes sider er umulig. Han forteller henne at det ikke finnes fred, bare krig. Hun gjør så denne erkjennelsen til sin egen ved å gjenta den og å knytte den til "her", stedet for hennes forankring i verden og til "immer", en tidsangivelse som skiller seg fra og går ut over hennes "i dag": "Hier ist immer Krieg." (247) Erkjennelsen er satt opp som et dikt. På denne måten blir det klart at det intense forholdet vi ser mellom det fortellende og det fortalte jeget i dette kapitlet er i ferd med å ta slutt. For gjennom disse fem oppstilte setningene, er også intensiteten endret. Det er som om jeget stopper opp for å uttrykke seg litterært om sin egen erkjennelse, det vil si at hun beveger seg fra Ivans litteratursyn til å uttrykke seg selv litterært.

En konsekvens av identifiseringen av "min far", er at Ivans nedlatende og reduserende oppførsel blir satt i et nytt lys. Jeget hevder at alle menn er syke og at de i sin omgang med kvinner ikke ser deres individualitet, men i en evig repeterende gest kysser deres øreflipper. Slik sett er jegets forhold til Ivan å lese som en anskueliggjøring av en hvilken som helst kvinnes forhold til en hvilken som helst mann. I et system hvor kvinnen blir redusert til en rolle tilpasset mannen.

Erkjennelsene gjør at jeget trekker seg tilbake fra verden og gir seg hen til refleksjonen. I tredje kapittel kommer Ivan knapt nok på besøk, og når han er der, blir besøkene bare så vidt nevnt. De er innlemmet i jegets monologiske fortelling, litterarisert og distansert fra den umiddelbare virkelighet. Og jeget beskriver seg nå i en tilstand av "Auflösung oder [...] Neukomposition" (250). Hun går i oppløsning, men hun *komponeres* til noe nytt. Siste kapittel er preget av ro og resignasjon, det vil si en stemning som tilsvarer Malinas lidenskapsløse forhold til verden omkring.

Mord

I romanens siste setning blir det slått fast at det har foregått et mord: "Es war Mord" (356). Dette utsagnet tilhører en annen forteller enn den personlig deltagende jegfortelleren, den er ytret av en objektiv forteller som ser tilbake. Mordet er å forstå som et mord på jegets erfarende side. Dette kommer til uttrykk på flere måter i avslutningen av romanen. For det første fordi jegfortelleren forsvinner og det erfarende jeget blir redusert til et objektivt og kjønnsløst "es", og for det andre fordi Malina "tilintetgjør" henne språklig over telefonen.

Når det erfarende jeget går inn i veggen, går hun aktivt inn som et "ich": "Ich gehe in die Wand [...] ich bin in der Wand" (354). Vi får vite at Malina verken kan se eller høre dette jeget som befinner seg i veggen, fortelleren skildrer Malina som den eneste personen i rommet og at han ødelegger tingene hennes. Deretter forsvinner den personlig deltagende fortelleren til fordel for en distansert og refererende forteller som omtaler jeget i veggen som et upersonlig "es": "es ist etwas in der Wand" (355).⁹²

Fordi forholdet mellom Malina og jeget er basert på språk, blir hans fornektelse av henne for mord å regne. Han tilintetgjør henne over telefonen, hvor kun hans setninger er å høre, og han tilintetgjør også hennes fortidige tilstedeværelse i Ungargasse 6 ved å insistere på at det *aldri* har vært noen kvinne der: "Hier ist keine Frau. [...] hier war nie jemand dieses Namens" (355). Med dette tar han livet av den kvinne Ivan forholdt seg til, jegets emosjonelle, elskende og fysiske side, mens han selv språklig bekrefter seg som den eneste virkelige i rommet. Ved å si sitt eget navn forkaster han den samhörighet jeget følte gjennom deres felles skyhet for navnene sine. Malinas bekreftelse av seg selv sammenfaller med mordet på jeget, og bekrefter derved Malina som først tenkelig etter henne.

Denne situasjonen hvor kun Malina "lever" videre er antydnet tidligere i siste kapittel. For fragmentene blir til slutt et varsel om en fremtid hvor Malina bestemmer over henne og hvor han vil nekte henne å se Ivan og å telefonere. Dette må vi igjen se i sammenheng med telefonen som medium for Ivans injeksjoner av virkelighet og det minner om Malinas insistering i drømmene på at det hele må ta slutt. I det siste prosaiske "fragmentet" skisserer jeget bortfallet av sitt eget opphissede og skjønne språk til fordel for Malinas tørre stemme: "Ein Tag wird kommen. Ein Tag wird kommen, und es wird nur die trockene heitere gute Stimme von Malina geben, aber kein schönes Wort mehr von mir, in großer Erregung gesagt." (344)

⁹² Når den deltagende fortelleren blir borte har det konsekvenser også for leseren. Fra en følelse av å være i fortellingen blir denne redusert til tilskuer, en som kun hører den ene delen av en telefonsamtale.

Vi har tidligere sett at Malina vokser ut av henne. I tredje kapittel må jeget til og med bønnfalle ham om å beholde henne. Men hun klarer ikke å rettferdiggjøre sin egen eksistens overfor ham, og spør gjentatte ganger hva som er meningen med henne. Hun sier hun kommer til kort overfor ham: "ich [komme] zu kurz [...] mit meinem Leben neben Malinas Leben" (306), og hun håper han skal hjelpe henne å finne en *grunn* for sin tilstedeværelse: "nach einem Grund für mein Hiersein zu suchen" (263). Av dette forstår vi at Ivan kan gi jeget verden, bekrefte henne i den, men at hun er avhengig av Malina for dypere mening og forklaring. Ordet "her" markerer i denne sammenheng Ivans fravær. Og som i en gjettekonkurranse søker jeget sin egen virkelighet, sin egen tilstedeværelse, ved å bli bekreftet av Malina: "Es ist aber doch hier und heute?" (349)

En observasjon av ikke gjenglemte sigarettpakker er beskrivende for Ivans fravær: "daß hier schon längere Zeit von ihm kein Paket mehr vergessen worden ist." (281) Når jeget ser og passivt beskriver Ivans fravær, setter hun den inn i en tidsdimensjon: Det er lenge siden han *har vært* til stede (gjennom tingene sine). Likevel dukker han opp i siste kapittel. Jeget forteller at han ligger på sengen ved siden av henne:

*Heißt es, daß du ... was weißt du?
Ich schüttle wieder den Kopf, es heißt gar nichts, ich weiß auch nichts, und
wenn ich es wüßte oder er es mir sagte, es gäbe keine Antwort darauf, nicht
hier und nicht jetzt und nicht mehr auf Erden. Solange ich lebe, gibt es keine
Antwort darauf. Einmal muß dieses Stilliegen aufhören* (341)

Vi ser at jeget vet lite om Ivan og hans virkelighet, og at hun ønsker dette "her" og "nå" skal ta slutt, at denne passive kroppsligheten må ta slutt. Her blir det tydelig at jegets to sider er fullstendig skilt fra hverandre, at hun, som fysisk fremtoning liggende på sengen sammen med Ivan, er distansert fra sin egen reflekterende side. For hun sier at så lenge hun lever kan hun ikke svare på hva hun vet. Det finnes med andre ord noe som ikke kan besvares mens jeget lever, at hun er avhengig av distanse. Og dette innebærer i en viss grad at Malina har hatt rett når han i prologen antydte at forholdet mellom jeget og Ivan kun var en forstyrrelse i erindringen.

Romanen avsluttes av Malinas endelige insistering på et "her", et "her" som negerer jeget. Fraværet av "i dag" blir uttrykt gjennom vendingen "war nie jemand", og innebærer en total forvisning av jeget fra virkeligheten. Samtidig er det en måte å frata jeget hennes individualitet. Malina stadfester på denne måten jegets fravær gjennom tre negeringer av hennes tilstedeværelse. I det vi må anse som den siste telefonsamtalen, heter det:

*Hier ist keine Frau.
Ich sage doch, hier war nie jemand dieses Namens.
Es gibt sonst niemand hier. (355)*

Vi har sett at Malina hevder livet står i veien for erkjennelsen, noe vi må forstå som et uttrykk for at jegets intense erfaringer av liv, som den hun har gjennom Ivan, fjerner henne fra erindringen og erkjennelsen. Og han presenterer et krav overfor henne om at hun bør kunne bevege seg fritt mellom ulike jeg: "Man sollte aber eines Tages hin- und herwechseln können" (325), noe som innebærer en abstraksjon og distanse. Og det er nettopp *det* erkjennelsen jeget nå setter henne i stand til. Hun får evnen til å huske tidligere opplevelser, å se dem i sammenheng med sitt nåtidige liv og å fritt kunne bevege seg mellom dem. Det vil si uttrykke sitt liv litterært, som en fortelling om sitt liv.

Fordi jeget er "den evige krig", må den ene siden nødvendigvis utkjempe den andre. Drapsvåpenet er språket. Malina fornekte jegets eksistens som svar på Ivans mest radikale forankring i virkeligheten: Han sier navnet hennes. Jeget har imidlertid allerede sikret seg videre liv gjennom Malina, hun har gitt ham historiene og bedt ham ta vare på dem. Slik sett har hun gitt *ham* ansvaret for å forme hennes liv litterært, som etterstilt narrasjon. Hun har tidligere uttrykt beundring for hans skapende evner.

Slik kan siste setning leses som jegets oppheving av seg selv som et forsøk på å ta avstand fra den verden som forsøker å ta livet av henne.⁹³ Setningen kan enten forstås som en endelig atskillelse av jeget som forteller og jeget som fortalt, og som viser tilbake på hennes tidligere uttalte "ich muß mich überwinden" (307), en måte å distansere seg fra den erfarende siden gjennom en tankehandling. Det fortalte jeget, det affektive og opplevende jeget, blir en del av veggen, av byggverket som rammer inn forholdene til Ivan og Malina, mens det fortellende jeget blir en integrert del av Malina. Den siste setningen, "Es war Mord" (356), kan også leses på en annen måte som utfyller denne første. Den kan forstås som uttalt av en senere og tilbakeskuende forteller. Sett i forhold til handlingsforløpet i fortellingen er hendelsen det fortelles om ikke lagt til fortiden, den utgjør snarere siste ledd i jegets skjebne. Jegets diakrone mangedobbelthet, at hun ser seg selv som ulike jeg til ulike tider, får med dette en narrativ funksjon. Setningen er derved et uttrykk for en fortellende distanse, en tolkning av det fortalte og en fremheving av jeget som figur.⁹⁴ Slik sett er siste setning også

⁹³ På omvendt vis viser Lennox (1993) til Weigel og hennes tolkning av forsvinning som en atskillelse fra Malina, et uttrykk for en vegring mot å føre Malina-livet. Jeg mener teksten motsetter seg en slik lesning, for det som faktisk hender ved slutten er at jeget mister følelsene.

⁹⁴ Bartsch hevder at dersom en leser Malina som jegets alter ego, det vil si som en kritisk-kontrollerende instans jeget er stilt under, kan dette forklare fortellerinstansen i siste setning. Ifølge ham er det Malina som til slutt

det siste paradokset i romanen, og ved at tekstens "konklusjon" er så grunnleggende tvetydig, blir leseren holdt leseren fanget i spillet mellom det som er og ikke er – også lenge etter leseaktens slutt.

Det avgjørende for jeget er at "livene" jeget fører, i "Ivanlivet" og "Malinafeltet", begge *isolert sett* er ulevelige. Sammen med Ivan er hun redusert til konvensjonelt bestemt rolle og sammen med Malina, som "skal forklare henne ordene", blir hun litterarisert, hun blir til et "es" som ikke kan høres, kun beskrives av en distansert, registrerende forteller. Denne fortelleren fratar henne kontakten med verden (gjennom Ivan som ringer), erfaringen av verden (han ødelegger brillene) og hennes tilstedeværelse i verden (han kaster den ene koppen). I tillegg tar den nye fortelleren fra henne den fremtid hun så for seg i fragmentene (hennes stemme er ikke lenger hørbar).

Malina anklager jeget for å være inneforstått. Jeg mener at hun i tredje kapittel innser sin egen inneforståthet når hun sier: "es hat längst angefangen, war längst das Leben" (308). Her gir hun uttrykk for at hun ser linjer tilbake i sitt liv og i fortellingen, og det viser tilbake til glimt av erkjennelse allerede i første kapittel hvor hun forteller at hun har en tilintetgjørelsesfølelse, og i en besvergelse av Ivan hevder: "es heißt Ivan und immer wieder Ivan" (29). Og det viser tilbake til drømmene og hvordan drømmejeget dekker over "min fars" handlinger og forsikrer ham om at hun ikke vil forråde ham – det er altså noe hun egentlig vet, men som hun tier om. Slik blir til slutt Ivan tydelig som del av det morderiske prinsippet, og det er også sammen med ham hun først får øye på den sprekken i veggen hun til slutt forsvinner inn i.

Vi må tolke grunnen til jegets erindringsvegring i første kapittel som en strategi for å kunne hengi seg til det lette og overfladiske livet med Ivan. For grunnen til at hun ikke ønsker å erindre er nettopp at hun kjenner til dette systemet av mord og fascisme, men at hun ikke kan leve livet sammen med Ivan dersom hun tar dette inn over seg. Slik sett er hennes dobbelthet, at hun har delt seg i to, en dyd av nødvendighet. Og det er derfor hun inngår i stadig nye relasjoner som gjør at hun føler seg levende men som også dreper henne. Likevel nærmer hun seg denne vissheten om hvordan samfunnet hun lever i fungerer, i prologen minnes hun det første slaget på en bro. Ivan tror på sin side at det er en skuffelse knyttet til en mann som preger henne, og derved blir det tydelig at han ikke ser sin egen rolle i det system

forteller, og dersom han virkelig er kritisk-kontrollerende er dette ingen motsigelse i forhold til det autorale perspektivet. Denne fortellersituasjonen tilsvarer Malinas autoritet. Og innen vår kultur må dette nødvendigvis ligge hos en mann. (Bartsch 1988) Som Weigel (2002), er også Folkvord en av dem som argumenterer for at siste setning kan leses som realismens inngripen, som at "der Erzähler nicht mehr simuliert, daß hier eine Fiktionfigur erzählt" (2002, 115).

han inngår i. Og for jeget er det derfor "min fars" dobbelthet som er den mest grusomme. For gjennom denne drømmeskikkelsen blir jegets forhold til Ivan satt inn i en sammenheng jeget ikke kan unngå å ta inn over seg men samtidig vegrer seg mot å uttrykke, hun kan ikke si "es".

Men det er Malina som representerer kravet om mord. Han visker i henne at hun skal drepe ham (Ivan): "Malina sagt unhörbar und unüberhörbar: Töte ihn!" (321) og han krever av henne at hun ikke skal delta affektivt: "Du mußt nicht dein Herz an alles hängen und alle deine Reden flammen lassen und deine Briefe." (258) Han krever altså at hun skal forholde seg like lidenskapsløst som ham.

Men det er verken Ivan eller Malina (underforstått som dreper henne), forteller jeget – selve samfunnet er en mordskueplass: "Die Gesellschaft ist der allergrößte Mordschauplatz. In der leichtesten Art sind in ihr seit jeher die Keime zu den unglaublichsten Verbrechen gelegt worden" (290). Og hun innser at "min far" ikke er hennes far, men hennes morder. Dette forteller oss at mordet er begått av et samfunnssystem som reduserer og innrammer kvinnen, og som derved holder fascismen levende. Det er et system hvor kvinnen er redusert til rolle og hvor jeget opplever fascismen på kroppen som en kamp mellom hennes mannlige og kvinnelige side. For selv i jeget er den mannlige siden dominerende, jeget som kvinne forstummer og forsvinner. Insisteringen på at hun er den evige krig, som vi ser antydnet i slutten av andre kapittel: "*Es ist der ewige Krieg*" (247, min utheving), blir å lese som en internalisering av fascismen som hersker mellom kjønnene. I dette samfunnet er kvinnen vare og jeget ser seg ved en rekke anledninger som nettopp dette. Hun forteller om et gammelt ønske om å bli voldtatt, omtaler det svarte markedet i hennes egen by, Wien, og ber om å bli "vekslet": "tausch mir bitte um". Og det systemet som omgir henne er altomfattende, gjennomsyrende og utilgjengelig: "Mein Vater ist unberührbar." (189)

VI. AVSLUTNING

Det er først og fremst i sin innbyrdes motsetning Ivan og Malina får betydning i fortellingen. Og fordi jeget trenger både liv og "litteratur" (i betydningen av å kunne fortelle om seg selv), både umiddelbarhet og distanse, blir begge "livene" i seg selv ulevelige. Det jeget som er kvinne og gjør erfaringer som kjønnet kropp, får ikke mulighet til å uttrykke seg i Malina-språket. Og som reflekterende mister hun følelsesuttrykk og distanserer seg den intense nå- og selverfaringen. Det finnes med andre ord ikke et språk for kvinnelig erfaring. Til og med jegets håp om et slikt språk blir borte når hun som forteller resignerer og den nye fortelleren tar fra jeget muligheten til å bli hørt. Kvinnen bringes på denne måten til taushet, både i livet og i litteraturen, både som fortellende og som fortalt. Og det skrekkelige er rekkevidden og uangripeligheten av "min fars" makt, fascismen mellom kjønnene – som også utkjempes i jeget selv – og hennes egen grad av inneforståthet.

Den komplekse komposisjonen og narrasjonen fører leseren inn i et romanunivers hvor det gjennomgående insisteres på et både òg, og en motstand mot å la seg innordne i gitte kategorier. Dette skaper vansker for leserens navigasjon i teksten, det er problematisk sette sammen en meningsfylt historie uten å ta inn over seg alle selvmotsigelsene en støter på. Bruddene i fortellingen underminerer gjennomgående alle genre-klassifikasjonsforsøk, og slik sett fremstår romanen som en litterær realisering av den motstanden mot kategoriseringsjaget Bachmann så i litteraturen.

I *Malina* ser vi Ingeborg Bachmanns språkfilosofiske og samfunnspolitiske utfordringer bearbeidet litterært. I drømmene blir det uutsigelige anskueliggjort, de fremstår som en utprøving av grensene for hva det er mulig å fortelle om. Gjennom forholdene til Ivan, Malina og "min far" viser hun frem for leseren i hvilken grad fascismen er levende – i språket, mellom kjønnene og i jeget selv. Og det er ved å benytte dobbeltheter som strukturerende prinsipp hun evner å vise grusomheten som utspiller seg også i vårt samfunn og hvor dyptgripende den virkelig er. Og det dobbelthetene som gjør det mulig å tematisere både det å fortelle og umuligheten av å gjøre det.

Men denne litterære utforskningen av Bachmanns "tredje vei" ender i tragedie for det erfarende jeget. Og når siste kapittels resignasjon avløser en opprivende og martrende drømmebearbeidelse, opplever en faktisk det erkjennelsesrykket og knyttneveslaget Bachmann ønsket for sine lesere. For romanen er usigelig trist og samtidig grusom – og den etterlater ikke håp om og tro på noe annet.

Es war Mord.

LITTERATUR

Bachmann, I, 1997a, *Det er rimelig å kreve sannheten av mennesket: Essays mindre skrifter og intervjuer*, utvalg og oversettelse ved S. Dahl, Bokvennen

Bachmann, I, 1980, *Frankfurter Vorlesungen: Probleme zeitgenössischer Dichtung*, R.Piper & Co. Verlag, München

Bachmann, I, 1971, *Malina*, Suhrkamp, Frankfurt a.M

Bachmann, I, 1997b, *Malina*, Bokvennen, oversatt av S. Dahl etter I. Bachmann, 1971, *Malina*, Suhrkamp, Frankfurt a.M

Bachmann, I, 1983, *Wir müssen Wahre Sätze finden: Gespräche und Interviews*, utgitt av C. Koschel og I. von Weidenbaum, R. Piper & Co. Verlag, München

Bail,G, 1984, *Weibliche Identität: Ingeborg Bachmanns "Malina"*, edition herodot, Göttingen (avhandling)

Bartsch, K, 1988, *Ingeborg Bachmann*, J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart

Dahl, S, 1997a, "Forord" til I. Bachmann, 1997a, *Det er rimelig å kreve sannheten av mennesket: Essays mindre skrifter og intervjuer*, utvalg og oversettelse ved S. Dahl, Bokvennen

Dahl, S, 1997b, "Etterord" til I. Bachmann, 1997b, *Malina*, Bokvennen

Folkvord, I, 2002, *Sich ein Haus Schreiben: Drei Texte aus Ingeborg Bachmanns Prosa*, Germanistisk institutt, Det historisk-filosofiske fakultet, NTNU, Trondheim (avhandling)

Golisch, S, 1997, *Ingeborg Bachmann: Zur Einführung*, Junius Verlag GmbH, Hamburg

Grimkowski, S, 1992, *Das Zerstörte Ich: Erzählstruktur und Identität in Ingeborg Bachmanns "Der Fall Franza" und "Malina"*, Königshausen & Neumann, Würzburg (avhandling)

Hapkemeyer, A, 1982, *Die Sprachthematik in der Prosa Ingeborg Bachmanns: Todesarten und Sprachformen*, Peter Lang, Frankfurt am Main (avhandling)

Höller, H, 1999, *Ingeborg Bachmann*, Rowolt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg

Höller, H, 1987, *Ingeborg Bachmann: Das Werk*, athenäum, Frankfurt am Main

Jansen, F.J, 1982, "Etterkrigstiden" i *Verdens Litteraturhistorie*, Bokklubben Nye Bøker, bind 12, andre opplag, revidert og ajourført etter en originalutgave ved J.W. Cappелens Forlag A.S, 1974

Koschel, C og Weidenbaum, I, 1980, "Vorwort" i Bachmann, I, 1980, *Frankfurter Vorlesungen: Probleme zeitgenössischer Dichtung*, R.Piper & Co. Verlag, München

Lennox, S, 1993 "The Feminist Reception of Ingeborg Bachmann" i J. Clausen og S. Friedrichsmeyer (red.), *Women in German Yearbook: Feminist Studies in German Literature and Culture*, University of Nebraska Press, Lincoln and London, ss. 73-112

Lücke, B, 1993, *Ingeborg Bachmann: Malina: Interpretation*, Oldenbourg, München

Schröder, J, B. Bonath, B. Salzmann, C. Wischinski og A. Wittmann, (utg) 1995, *Die Stunde Null in der deutschen Literatur*, Reclam, Stuttgart

Schneider, J, 1999, *Die Kompositionsmethode Ingeborg Bachmanns: Erzählstil und Engagement in "Das dreißigste Jahr", "Malina" und "Simultan"*, Aisthesis Verlag, Bielefeld

Schottelius, S, 1990, *Das imaginäre Ich: Subjekt und Identität in Ingeborg Bachmanns Roman "Malina" und Jaques Lacans Sprachtheorie*, Peter Lang, Frankfurt am Main (avhandling)

Summerfield, E, 1976, *Ingeborg Bachmann: Die Auflösung der Figur in ihrem Roman "Malina"*, Bouvier Verlag Herbert Grundmann, Bonn (avhandling)

Weigel, S, 2002, "Om Den andres polyfoni: Traumatisering og begjær i Ingeborg Bachmanns imaginære selvbiografi *Malina*", i Iversen, I (red.) *Feministisk litteraturteori*, Pax Forlag A/S, Oslo. Originaltittel: "Zur Polyphonie des Anderen – Traumatisierung und Begehren in Ingeborg Bachmanns imaginärer Autobiographie *Malina*"

Wessel, E, 2002, "Ingeborg Bachmann og kjærlighetens anarki" i *P2-Akademiet: Y*, NRK Fakta, ss. 46-56

Oppslagsverk

Langenscheidts Großwörterbuch: Deutsch als Fremdsprache, 2002, Langenscheidt KG, Berlin und München, første gang utgitt i 1993 og omarbeidet i 1998

Meyers Lexikon online, 2007, www.lexikon.meyers.de, søkeord: Schizothymie, mars 2007

Verdens Litteraturhistorie, 1982, Bokklubben Nye Bøker, bind 12, andre opplag, revidert og ajourført etter en originalutgave ved J.W. Cappelens Forlag A.S, 1974

Wissen.de, 2007, søkeord: Kahlschlagliteratur, mai 2007